

DEL BELLO INTELLIGIBILE

Semiotische Analyse zu sechs Werken von Giulio Paolini

Abhandlung

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von

SALOME ISLER

von Stäfa und Küsnacht ZH

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Maurer

Zürich 1983

Zentralstelle der Studentenschaft

DEL BELLO INTELLIGIBILE

Semiotische Analyse zu sechs Werken von Giulio Paolini

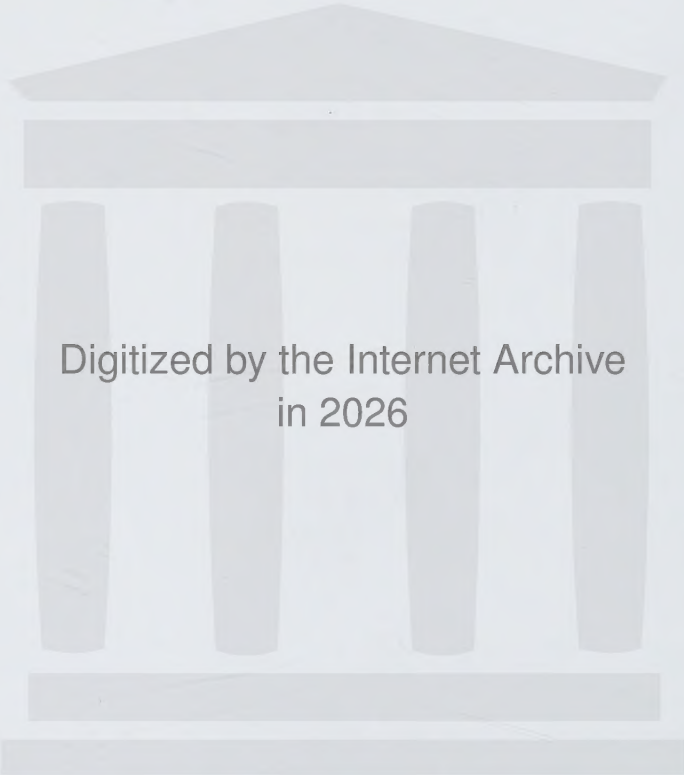
Abhandlung

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
SALOME ISLER
von Stäfa und Küsnacht ZH

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Maurer

Zürich 1983
Zentralstelle der Studentenschaft



Digitized by the Internet Archive
in 2026

An dieser Stelle möchte ich meinen besonderen Dank aussprechen an

Herrn Prof. Dr. Werner Oechslin

Professor für Kunstgeschichte an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, der insbesondere für den semiotischen Teil dieser Arbeit unschätzbare Hilfe geleistet hat.

DEL BELLO INTELLIGIBILE

**Semiotische Analyse zu
sechs Werken von
Giulio Paolini**

A EINFUEHRUNG

1. These	8
2. Semiotik und Kunst	9
2.1. Kunst als Sprachphänomen	9
2.1.1. Aesthetische Kommunikation	9
2.1.2. Kunst als Sprache	13
2.2. Kunst als Zeitphänomen	18
2.2.1. Parameter der Redundanz: "Normale", "poetische" und "nicht- kommunikative" Kunstsprache	18
2.2.2. Aktualität im Kunstverständnis	28
3. Zusammenfassung: Das Modell zur Analyse von Kunst	36

B PAOLINI

1. Thematik	39
1.1. Die Aufgabenstellung Paolinis	39
1.2. Werkgebiete	43
1.2.1. Materielles Instrumentarium	43
1.2.1.1. Leinwand	43
1.2.1.2. Rahmung	45
1.2.1.3. Linie	47
1.2.1.4. Farbe	48
1.2.1.5. Aufstellungsort	49
1.2.2. Zeit	51
1.2.2.1. Z. des Ortes	52
1.2.2.2. Z. des einzelnen Werkes	54
1.2.2.3. Z. des Motives	55
1.2.3. Darstellung	56
1.2.3.1. Ausschnitte von Bildern	57
1.2.3.2. Bilder von Ausschnitten	58
1.2.4. Identität	62
1.2.4.1. Als Selbstbefragung	62
1.2.4.1.1. S. seiner Person	62
1.2.4.1.2. S. seines Oeuvres	63

1.2.4.3.1. S. innerhalb der Kunst	66
1.2.4.2. Als Tautologie in Anspruch und Ausführung	67
1.2.4.2.1. Direkte Tautologie	70
1.2.4.2.2. Indirekte Tautologie	70
1.2.5. Mystik	70
1.2.5.1. Protagonisten	74
1.2.5.2. Kunstrezeption	76
2. Methode	80
2.1. Subtraktion	80
2.1.1. Nacktheit	81
2.1.2. Objektivierung	82
2.2. Addition	83
2.2.1. Gleichsetzung	84
2.2.2. Variation	84
2.2.3. Verdichtung	85
<u>C DAS CODE-SCHEMA</u>	
1. Untersuchung der Code-Glieder	87
1.1. Der Begriff "Code" für die Kunstsprache	87
1.1.1. Erwartungshaltung des Empfängers	92
1.1.1.1. Formale Merkmale des Codes	92
1.1.1.2. Inhaltliche Merkmale des Codes	94
1.1.2. Lernbereitschaft des Empfängers	97
1.1.2.1. Formale Merkmale der Code-Rezeption	97
1.1.2.2. Inhaltliche Merkmale der Code-Rezeption	99
1.2. Der Aufbau des "Codes"	103
1.2.1. Die signifikanten Einheiten	103
1.2.1.1. Allgemeines	106
1.2.1.2. Die Komponenten	109
1.2.2. Binäre Funktion	118
1.2.2.1. Zu den Bezügen	119
1.2.2.2. Zur Kanalisierung der Assoziationen	126
2. Modell des Code-Schemas	137

D. UNTERSUCHUNG

1. Zur Auswahl	142
1.1. Vertreter des "materiellen Instrumentarium"	143
1.2. Vertreter der "Zeit"	143
1.3. Vertreter der "Darstellung"	144
1.4. Vertreter der "Identität"	145
1.5. Vertreter der "Mystik"	145
2. Presunto ritratto di Pirro	148
2.1. Werkbeschreibung	148
2.1.1. Titel	148
2.1.2. Objekt	149
2.2. Bestimmung der signifikanten Einheiten	150
2.2.1. Denotation und Konnotation der einzelnen signifikanten Einheiten	150
2.2.2. Beurteilung der signifikanten Einheiten als Bezugs-Konglomerat	156
2.3. Analogisieren des Codes	162
3. Apoteosi di Omero	165
3.1. Werkbeschreibung	165
3.1.1. Titel	165
3.1.2. Objekt	166
3.2. Bestimmung der signifikanten Einheiten	170
3.2.1. Denotation und Konnotation der einzelnen signifikanten Einheiten	170
3.2.2. Beurteilung der signifikanten Einheiten als Bezugs-Konglomerat	177
3.3. Analogisieren des Codes	184
4. Atto unico in tre quadri	189
4.1. Werkbeschreibung	189
4.1.1. Titel	189
4.1.2. Objekt	191
4.2. Bestimmung der signifikanten Einheiten	199

4.2.1. Denotation und Konnotation	
der einzelnen signifikanten Einheiten	199
4.2.2. Beurteilung der signifikanten Einheiten	
als Bezugs-Konglomerat	206
4.3. Analogisieren des Codes	212
5. Idem I – VII	221
5.1. Werkbeschreibung	221
5.1.1. Titel	221
5.1.2. Objekt	223
5.2. Bestimmung der signifikanten Einheiten	228
5.2.1. Denotation und Konnotation	
der einzelnen signifikanten Einheiten	228
5.2.2. Beurteilung der signifikanten Einheiten	
als Bezugs-Konglomerat	234
5.3. Analogisieren des Codes	240
6. La caduta di Icaro	245
6.1. Werkbeschreibung	245
6.1.1. Titel	245
6.1.2. Objekt	247
6.2. Bestimmung der signifikanten Einheiten	250
6.2.1. Denotation und Konnotation	
der einzelnen signifikanten Einheiten	251
6.2.2. Beurteilung der signifikanten Einheiten	
als Bezugs-Konglomerat	255
6.3. Analogisieren des Codes	260
7. Del bello intelligibile	265
7.1. Werkbeschreibung	265
7.1.1. Titel	265
7.1.2. Objekt	267
7.2. Bestimmung der signifikanten Einheiten	276
7.2.1. Denotation und Konnotation	
der einzelnen signifikanten Einheiten	276
7.2.2. Beurteilung der signifikanten Einheiten	
als Bezugs-Konglomerat	280

7.3. Analogisieren des Codes	285
<u>E FOLGERUNGEN</u>	
1. Das Konstante in Paolinis Werken	288
1.1. Sein Idiolekt als Struktur	288
1.2. Sein Idiolekt als Funktion	293
1.2.1. Formal	293
1.2.2. Inhaltlich	294
2. Schlusswort	300
ANHANG	302
(Inhaltsverzeichnis Anhang)	303



EINFÜHRUNG

1. THESE

Die vorliegende Dissertation geht davon aus, dass Giulio Paolini, 1940 in Genua geboren, in seinen Werken eine Kunstsprache führt, die ohne Erklärungen seitens der Aussteller oder des Künstlers elitär wirkt. Andererseits gibt es in seinen Arbeiten, besonders denen nach 1970, auffallende, immer wiederkehrende Merkmale, an denen zum Verständnis angeknüpft werden kann. Es gelingt ihm, jedesmal eine feierliche Rätselhaftigkeit zu erzeugen, hinter der man einen systematischen Witz vermutet. Es handelt sich um ein Spannungsverhältnis in seinem Oeuvre, das beim Betrachter trotz verschiedenster Form des einzelnen Werkes immer wieder auf bestimmte psychische Bereiche abzielt. Damit erzeugt Paolinis Kunst offenbar ein Argument, das zwar nicht reflektiv aufgenommen oder interpretiert, das aber jedesmal intuitiv erkannt wird. Ebenso präsentieren sich seine Schriften und Interviews "gefühlsmässig" als kongruent, rational aber lässt sich zunächst nur wenig festhalten. Paolini ist sich seiner – am argentinischen Dichter Jorge Luis Borges angelehnten – Rätselhaftigkeit bewusst, er kultiviert sie. Dies alles erhöht die Spannung, die Zusammenhänge seiner Kunst zu erforschen und, letztendes, mehr über die Perzeptionsstruktur der Betrachtung, als Konkretes über den Künstler selbst zu erfahren.

Hierzu bietet sich als Hilfsmittel die informationstheoretische Methode der Semiotik an. Indem der spezielle "Idiolekt", mit dem Paolini die heutige Kunstszene bereichert, untersucht wird, soll eine herkömmliche, kunstästhetische Wertung vermieden werden zugunsten struktureller Erforschung des ästhetischen Kommunikations-Mechanismus.

2. SEMIOTIK UND KUNST

2.1. Kunst als Sprachphänomen

2.1.1. Aesthetische Kommunikation

Die menschliche Kultur basiert auf verschiedenen, ungleichmässig differenzierten Kommunikationsformen. Jede dieser Kommunikationsformen setzt sich zusammen aus spezifischen Einheiten: "Codes" und "Zeichen" (1), die an sich mehrdeutig sind, aber im Kontext der Information auf bestimmte Bedeutungseinheiten festgelegt werden können.

Während die "verbale" Kommunikation, die des gesprochenen oder geschriebenen Wortes, in der Linguistik seit langem untersucht wird, konnte die Semiotik – die Lehre von Zeichen überhaupt (2) – sich erst 1969 mit einer eigenen Gesellschaft (International Association for Semiotic Studies, IASS) und Organen (erstes Magazin 1971: "Semiotica", Den Haag) etablieren. Die Semiotik, seltener auch Semiologie genannt (3), befasst sich über die Sprache hinaus mit nicht-verbalen Kommunikationsformen, bis hin zu tierischen Kommunikationsmustern. Sie versteht sich nicht als Abteilung der Linguistik, sondern als deren Erweiterung (4). Einer ihrer Initianten, Morris, schreibt: "Die Semiotik ist einerseits eine Wissenschaft unter anderen, und andererseits ein Instrument aller Wissenschaften." (5).

Die Semiotik präsentiert sich heute als strukturalistische Wissenschaft, deren Hauptanliegen einerseits die Grundlagenforschung bildet, andererseits die semiotische Diskussion kultureller Gebiete, vor allem der literarischen Dichtung (6). Obwohl die Semiotik zwei ausgebaute Wurzeln hat (7) – die Philosophie und die Linguistik – und heute eine überbordende Fachliteratur hervorbringt, ist immer noch nicht klar, wie man diese Disziplin exakt definieren soll, und zutiefst problematisch, wie sie befriedigend angewendet werden kann (8).

Die Hauptschwierigkeit liegt darin, dass beinahe ebensoviele Zeichentheorien existieren wie namhafte Autoren, welche sie aufstellen. 1975 schreibt Sebeok: "Da sich schriftliche Beiträge und Konferenzen in verwirrender Masse vervielfältigen, liesse sich sehr wohl die Frage stellen: Ist ein Zuwachs an semiotischer Information zu verzeichnen, oder ist die Entropie dabei, uns zu verschlingen?" (9).

Heute kristallisieren sich etwa folgende Methoden für die Zeichentheorie heraus:

- Die erkenntnistheoretische, logische Richtung ("aliquid stat pro aliquo"), v.a. von Wittgenstein.
- Die gesellschafts-wissenschaftliche, linguistische Richtung (als Teil der Sozialpsychologie), v.a. von de Saussure, Lévy-Strauss und Jakobson.
- Die biologische, behavioristische Richtung (als Anschluss an die Naturwissenschaften), v.a. von Morris.
- Die kybernetische, informationstheoretische Richtung (als "System" von Kommunikationsübermittlung), v.a. von Peirce und Eco.

Es zeigt sich, dass für den künstlerischen Bereich noch wenig Anstrengungen unternommen worden sind (10). Obwohl die Semiotik auch "allgemeine Wissenschaft von der Kultur" genannt wird (11), ist gerade die ästhetische Kommunikation ihr am meisten vernachlässigtes Gebiet. Betrachtet man die angeführten zeichentheoretischen Richtungen, ergibt sich im Hinblick auf eine Untersuchung der Kunst:

- dass die logische Richtung zu sehr auf philosophisch definierte Begriffe ("Wahrheit") fixiert ist;
- dass die linguistische Richtung zu stark auf einem (in der Kunst nicht) vorhandenen Vokabular fusst;
- dass die biologische Richtung eine dem Künstlerischen diametral entgegengesetzte Denkweise führt ("Eindeutigkeit");

- es bleibt die informationstheoretische Richtung.

Die geeignetste Auffassung - weil am wenigsten eingeengt - ist die von Eco vorgeschlagene: Es gibt ein sogenanntes "semiotisches Feld", welches sämtliche kultur-konstituierende Faktoren beinhaltet; neben u.a. den "visuellen Kommunikationen", "Kulturellen Codes", "Massenkommunikation" auch die "Aesthetischen Codes und Botschaften" (12). Dieses "Feld" bedeutet nicht Integration der Kultur, sondern ein System zu ihren Vermittlungsmechanismen: "Die Formulierung: 'Die Kultur IST Kommunikation' muss übersetzt werden in: 'Die ganze Kultur muss als Kommunikationsphänomen untersucht werden'. (...) Es ist nämlich etwas anderes, ob man sagt, ein Gegenstand sei ESSENTIALITER etwas, oder ob man sagt, er könne SUB RATIONE dieses Etwas betrachtet werden." (13).

Die heute erarbeiteten Beispiele für angewandte Semiotik innerhalb der "visuellen Kommunikation" konzentrieren sich vor allem auf Film- und Reklameanalysen (14). Für die sehr spärlichen Analysen zur "ästhetischen Botschaft" (Kunst) fehlt, wie bereits angetönt, auch heute noch ein semiotischer Methodologie-Apparat (15). Den genannten Untersuchungen ist bezeichnenderweise gemeinsam, dass sie der informationstheoretischen Richtung folgen, wenn auch nicht explizit der von Exo vorgeschlagenen. Dessen Methodik lieferte bisher das anwendbarste Instrumentarium, wenn auch letztendes immer wieder auf persönliches Urteilsvermögen und Kontextsensibilität abgestützt werden muss. Oder, wie Eco formuliert, auf den "gesunden Menschenverstand": "Definitionen und Klassifikationen haben, auch wenn sie von Sprachforschern und Philosophen stammen, eine ganz offensichtlich scheinende Eigenschaft - sie gehen aus vom ALLGEMEINEN SPRACHGEBRAUCH. Entweder wiederholen sie Definitionen und Klassifikationen, die die Sprechenden (oder die Wörterbücher) schon immer gemacht haben, oder sie arbeiten zwar andere aus, aber immer so, dass der GESUNDE MENSCHENVERSTAND sie akzeptieren kann. Von der Diskussion dieser Resultate des gesunden

Menschenverstandes (beim Gebildeten oder Ungebildeten) müssen wir ausgehen; sie liefert uns die Grundlage für weitere Ueberlegungen" (16).

Wieso wird dann die Semiotik nicht ganz weggelassen und dafür nur auf den "gesunden Menschenverstand" vertraut? Betrachten wir folgende Ueberlegungen:

1. Unbestritten ist die Tatsache, dass die Linguistik für die verbalen Sprachen von grossem Nutzen ist.
2. Unbestritten ist auch, dass die heutige Kunst kein direktes gesellschaftliches Bedürfnis mehr ist, sondern ein Phänomen, das seine Berechtigung allein aus sich selbst herleiten muss.

Die Kunst entwickelt sich zu einer Spezialwissenschaft, wo die Grenze zwischen Theoretiker (Kritiker) und Praktiker (Künstler) verwischt; heutige Künstler sind auf geschriebene, erklärende Programme und Einführungen angewiesen (17). Wenn nun diese "Kunst-Sprache" dem "gesunden Menschenverstand" derart unverständlich wurde, dass sie Erläuterungen eines anderen Mediums (gesprochenes bzw. geschriebenes Wort) bedarf – ist es nicht notwendig, diese "Sprache" als solche zu erforschen, um da, wo die herkömmliche Kunstbildung mit Mühe laviert, neue Brücken zu schlagen?

3. Wenn es gelingt, die Kunst als Sprache aufzufassen, muss es auch gelingen, die Struktur dieser Sprachform zu erkennen. Und hier soll das Verhältnis der Linguistik zur verbalen Sprache, oder (mit Sebeok (18)) der Symptomatologie zur Medizin, das entscheidende Vorbild liefern.

2.1.2. Kunst als Sprache

Der Terminus "Sprache" ist vieldeutig. So kann die Semiotik selbst als Sprache aufgefasst werden, oder ihre Teilgebiete (Linguistik, Medizin, Soziologie etc.) können als Sprachen genommen werden. Der formalistische Ansatz ist derjenige, welcher jedes mögliche System als Sprache betrachtet – unabhängig davon, ob es tatsächlich benützt wird oder nicht.

Es gilt nun abzugrenzen, inwieweit die Kunst als semiotische Sprache aufgefasst werden kann.

Jakobson spricht von der ästhetischen Botschaft als eine der 6 FUNKTIONEN der Sprache (19).

Morris versteht Kunst mehr als ZEICHEN denn als Sprache: "In unserer Konzeption ist das Kunstwerk als ein Zeichen zu verstehen, das, von dem einfachsten Grenzfall abgesehen, seinerseits aus Zeichen zusammengesetzt ist. (...) Wenn das Kunstwerk als ästhetisches Zeichen zu verstehen ist, folgt daraus, dass die ästhetische Analyse ein Sonderfall der Zeichenanalyse ist." (20). Er schlägt die Unterteilung in ikonische und nicht-ikonische Zeichen vor, sowie seine Trias (Syntaktik-Semantik-Pragmatik) als in den ästhetischen Bereich übertragbar, ohne jedoch näher auf die Anwendung einzugehen.

Trabant erachtet Kommunikation als Zeigehandlung und legt für die Kunst fest: "Die ästhetische Handlung dient nicht primär der Darstellung der Realität wie die Zeigehandlung, sie dient auch nicht der Bestätigung einer gesellschaftlichen Beziehung wie das Ritual, vielmehr ist ihr Zweck die HERSTELLUNG EINER REALITÄT, die sie dem Verstehenden als etwas zu Verstehendes präsentiert." (21). Da also eine semiotische Analyse den Künstler auszuschliessen scheint, lehnt Trabant die Semiotik als Kunst ab: "Die ästhetische Kooperation zwischen dem

Kunst-Produzenten und dem Kunst-Betrachter findet sogar nur in seltenen Fällen direkt statt (z.B. bei der Improvisation), zumeist ist diese über WERKE vermittelt, die als DINGE Bestand haben (...). Es scheint aber gerade ... durchaus angebracht, auch den produzierenden Menschen und die Bedingungen der Produktion des Werks bei der wissenschaftlichen Betrachtung von Kunst zu berücksichtigen." (22).

Trabants Ueberlegungen berücksichtigen also im besten Fall die Darstellenden Künste (Performance etc.), nicht die Bildenden Künste. Damit schliesst er aber gerade die zeitgenössischen Tendenzen aus, in denen sich der Künstler vom Produktionsprozess zurückzieht, um nur noch "Anstösse" zu vermitteln (Kosuth z.B.), und welche dadurch den Betrachter zur Vollendung der Werk-Idee integrieren.

Eco folgt Jakobson und bezeichnet die verschiedenen Kommunikationsformen als "Codes" (23). Diese müssen bei jedem Informationsprozess vorkommen und auf einer kulturellen Regelung beruhen. Jeder Code erlaubt den "ästhetischen Gebrauch" seiner Zeichen. "Das Kunstwerk gilt als eine grundsätzlich mehrdeutige BOTSCHAFT, als Mehrheit von Signifikaten (Bedeutungen), die in einem einzigen Signifikanten (Bedeutungsträger) enthalten sind." (24).

Die angeführten Zitate sind repräsentativ für die Unsicherheit, mit der bisher die Kunst als eigene Struktur angegangen wurde. Ist sie Sprache oder Metasprache (25)?

Holenstein fasst Jakobsons Erkenntnis folgendermassen zusammen: "Jede sprachliche Einheit findet sich auf zwei Achsen ausgespannt. Sie erscheint in einer KOMBINATION mit anderen sprachlichen Einheiten, in denen sie ihren KONTEXT findet, so wie sie ihrerseits den Kontext für die sie selbst konstituierenden einfacheren Einheiten abgibt. Jede Einheit einer Mitteilung stellt andererseits eine SELEKTION aus einem Vorrat von Einheiten, dem Code, dar, die ihr SUBSTITUIERT werden

können, ohne dass die Mitteilung sinnlos wird." (26). Bei Holenstein wird – entsprechend der linguistischen Tradition – als "Vorrat von Einheiten" das Vokabular verstanden, aus dem sich eine Sprache zusammensetzt. Um Kunst als eigene Sprache zu verstehen (und nicht nur als "Code", d.h. nicht nur als Vokabular-Substitut), müsste nachgewiesen sein, dass sie ein für sich selbst funktionierendes Vokabular aufweist.

Der Begriff "Vokabular" ist aber eine empirische Definitionssache. Er ist abhängig vom Grad der Vertrautheit mit dem diesbezüglichen Gebiet. Das "Vokabular" kann, im Gegensatz zum linguistischen, wo ein individueller Lernprozess dieses konstituiert, ebensogut "immanent", d.h. physiologisch vorgegeben sein. So meint Merleau-Ponty zum Phänomen der Sprache: "Wenn uns noch immer scheint, die Sprache sei durchsichtiger als (z.B.) die Musik, so weil wir zumeist in der konstituierten Sprache verbleiben (der linguistischen, d.A.), uns verfügbare Bedeutungen vorgeben lassen und in unseren Definitionen uns damit begnügen, wie Lexika Äquivalenzen zu vermerken. (...) In der Musik hingegen ist keinerlei Vokabular vorausgesetzt, ihr Sinn erscheint in unlöslicher Bindung an die empirische Gegenwart der Töne, und eben daher scheint die Musik uns stumm." (27).

Merleau-Ponty fasst "Sprache" in erster Linie als etwas sensitiv zu-uns-Sprechendes, d.h. als etwas Einfühlbares, und erst nachträglich als eine rationelle Struktur, deren Bedeutungen "vorgegeben" sind. "Vokabular" bei ihm steht für einen "lexikalischen" Bedeutungsmaßstab, den es aber zum Verständnis (zum Erfassen des "Sinnes") von Kunst, bei ihm am Beispiel der Musik, nicht notwendig braucht.

Es ist überzeugend, ein "Vokabular" als Struktur aufzufassen, die erst nachträglich an ein Phänomen der Wahrnehmung angepasst wurde. So verfügen wir in der (linguistischen) Alltagssprache über ein

geübtes Vokabular von Worten, und sie ist "normal", weil sie von Kindesbeinen an gelehrt und gehandhabt wird. So wie es in unserer Gesellschaft aber einige "Kranke" gibt - Taubstumme, Stumme, Stotterer - ,welche diese eine (verbale) Sprache nicht beherrschen, könnte man sich vorstellen, dass z.B. jeder zeichnerisch Unbegabte ein Behinderter ist, welcher eine (DIE) andere Sprache, nämlich die poetische (KUNST) nicht kann. Zur Sprachbeherrschung bemerkt Merleau-Ponty: "So wenig wie der Sprechende den Sinn dessen, was er sagt, denkt, so wenig stellt er sich auch die Worte vor, die er gebraucht. (...) Ich greife zu einem Wort, wie meine Hand an eine plötzlich schmerzende Stelle meines Körpers fährt; das Wort hat seine bestimmte Stelle in meiner sprachlichen Welt, ist ein Teil meiner verfügbaren Ausrüstung, es mir vorzustellen habe ich keinen anderen Weg, als es auszusprechen, so wie der Künstler keinen anderen Weg hat, das Werk sich vorzustellen, an dem er arbeitet, als den, es zu schaffen." (28). Ein Kunstwerk ist also eine Aussage der Kunst-Sprache.

Und Morris: "Es sind Sprachen denkbar, die zu einem gegebenen Zeitpunkt auf nichts angewendet werden oder nur einen einzigen oder gar keinen Interpreten haben, gerade so, wie ein unbewohntes Gebäude trotzdem Haus genannt wird." (29).

Semiotiker mögen einwenden, dass das hauptsächliche Kriterium, weshalb die verbale Sprache als "vollwertige Sprache", die Kunst mehr als "Metasprache" aufgefasst wird, die Tatsache bildet, dass:

- verbale Sprache mit Zeichen operiert, welche eine deutliche Unterscheidung aufweisen, nämlich die Bedeutung (Signifikant), z.B. "Baum", gleichwertig mit "Tree", mit "Arbre" etc., und das Bedeutete (Signifikat) z.B. "ein einige Meter hohes Holzgewächs mit Wurzelsystem, Stamm und Krone".

Hingegen dass:

- künstlerische Sprache mit Zeichen operiert, in welchen keine Unterscheidung liegt, oder: Die Darstellung entspricht ihrer vom Betrachter dazu erwarteten Vorstellung. Unbestritten ist ja die strukturelle Erkenntnis, dass eine ästhetische Aussage vorliegt, wenn sie sich auf sich selbst bezieht, bzw. "autoreflexiv" ist (Eco); wenn also den Empfänger des Codes mehr dessen Verpackung als sein Inhalt interessiert. (Vgl. dazu auch Abschnitt 2.2.1.) - D.h., die Bedeutung (Signifikant) von z.B. "Baum" als gemaltes Bild fällt zusammen mit dem Bedeuteten (Signifikat), z.B. wie oben eine "eindrücklich schöne", undefinierte, flächige Farb- und Formkombination, die eine längliche mit einer rundlichen Fläche, in bestimmter Ausdehnung, kombiniert .

Berücksichtigt man aber den Zeitfaktor zur Kunstsprache, ergibt sich ebenfalls eine Tendenz zur Unterscheidung von Signifikant und Signifikat: Ein der kulturellen Gemeinschaft längere Zeit ausgesetztes Bild (Zeichen) setzt sich im Geist des Betrachters als Erinnerung (Engramm) fest. D.h., er kann des Bildes Darstellung als Vorstellung abrufen, ohne die Darstellung realiter zu sehen. Dies ist aber derselbe Evokationsprozess, den wir beim Wort "Baum" haben: In beiden Fällen stellt sich unser "geistiges Auge" etwas vor (vgl. auch 2.2.).

Wir wollen im Folgenden der Kunst (der ästhetischen Kommunikation) eine eigene sprachliche Struktur zuweisen, d.h., ein Kunst-Werk als für sich einheitliche Aussage aufnehmen, nicht nur als vokabularisches Substitut. In der resultierenden strukturellen Untersuchung der Kunst-Sprache soll aber bewusst bleiben, dass (mit Holenstein): "Strukturalismus" ist ein viel gebrauchtes und selten definiertes Schlagwort. In einem weitesten Sinn kann es auf jede Theorie angewandt werden, die als Ihren Gegenstand die Beschreibung von Bezie-

hungen ausbildet. Eine Strukturbeschreibung ist nichts anderes als die Beschreibung der formalen Eigenschaften von Beziehungen. Dem Programm, alle wissenschaftlichen Aussagen als Strukturaussagen zu formulieren, liegt die Annahme zugrunde, dass es letztlich Beziehungen sind, die einen Gegenstand konstituieren." (30).

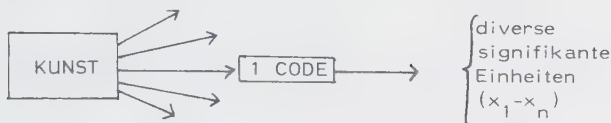
2.2. Kunst als Zeitphänomen

2.2.1. Parameter der Redundanz: Normale", "poetische" und "nicht-kommunikative" Kunstsprache

Setzen wir also, dass Kunst eine Sprache ist, für welche dieselben informationstheoretischen Mechanismen zutreffen, wie für die Sprache des Wortes, und statuieren folgende Annahmen:

1. Kommunikation ist eine Beziehung mittels Zeichen zwischen einem "Sender" und einem "Empfänger".
2. Kommunikation kann zwischen jeglicher Art von Systemen entstehen, ist also nicht aufs Zwischenmenschliche beschränkt.
3. Sprache entsteht auch ohne "Rückkoppelung" (31), d.h. sie wird jeweils als einseitig gerichtete Grösse betrachtet (die "Antwort" als neue, gerichtete Kommunikation taxiert).
4. Kunst ist einseitig gerichtete Sprache: Sie ist unablässig sich selbst sendende Botschaft, d.h. ihr Bedeutungsträger (Signifikant) und ihre Bedeutung (Signifikat) fallen (primär!) zusammen (32).
5. Die Aussage der Kunst – eine pro Kunstwerk – heisst "Code". Der Code setzt sich zusammen aus unter sich gleichwertigen "signifikanten Einheiten", d.h. bedeutungstragende Subcodes (33).
6. Die Kenntnis der Bedeutung aus den signifikanten Einheiten muss sich bei Sender und Empfänger nicht genau decken. Allerdings braucht es, um die Aussage als Kommunikation zum empfinden, eine gewisse gemeinsame Kenntnis. (Vgl. die Ausführungen zu Normalsprache, Poetik etc.)

Wir setzen also voraus, dass Kunst als folgendes strukturelles Modell untersucht werden kann:



Betrachten wir den Code. Er ist also ein Komplex von Bedeutungsträgern. Bei Eco wird er folgendermassen definiert: "Ein Code als 'language' (34) muss also als eine Summe von Begriffen verstanden werden – die aus Verständlichkeitsgründen als Kompetenz des Sprechers bezeichnet werden kann –, die aber in Wirklichkeit jene Summe der individuellen Kompetenzen wäre, die den Code als kollektive Konvention bilden." (35).

Der Code als "kollektive Konvention" bedeutet in unserem Kontext die Grundlage für eine gemeinsame künstlerische Auffassung, bzw. den Kunst-Stil als kulturelles Gut. Was die Kunstgeschichte als Ausformung der Kunst, bzw. als ihre "Stile" bezeichnet, übersetzen wir (gemäss Definition: Kunst = Sprache) mit: Gemeinsamkeit der Codes oder: "Dialekte".

Der Dialekt, im Sinne von "Mundart", bedeutet für die Kunst, dass es eine Anzahl von Kunstwerken verschiedener Künstler gibt, welche auf übereinstimmende Betrachtungsweise abzielen. Dieser semiotische Begriff – Dialekt anstatt Stil – übertrifft die herkömmliche Kunstgeschichte, da sie den Zeitfaktor ausschaltet. Unter "Stil" – ein Begriff, der übrigens aus dem literarischen Bereich stammt (36) – wird ein Faktor verstanden, der entweder von Künstlern hervorgebracht wird, oder vom "Stilwollen" (Riegel) der Zeit. Die Anwendung hat gezeigt, dass darunter ein Erkennungsmerkmal von zeitlichen Perioden verstanden wird, welches die Kunstwerke einer Periode miteinander verknüpft. Der semiotische Kunst-Dialekt hingegen überspringt den zeitgebundenen

Bezug und erkennt die geistigen Zusammengehörigkeit der künstlerischen Aussagen unabhängig von ihren Epochen.

Genauso, wie wir vom Kunst-Dialekt sprechen, kann ein künstlerischer "Idiolekt" eingeführt werden. Dieser bedeutet die Differenzierung des Dialektes zur persönlichen Individualsprache. Der Begriff des Idiolektes ist seit de Saussure diskutiert worden; während er von Jakobson für die verbale Sprache bestritten und nur krankhafter "Kommunikation" - dem Apathiker - zugebilligt wird (37), und bei Barthes erweitert ist als Sprache einer Sprachgemeinschaft (38) - was wir "Dialekt" nennen - führt Eco das "Modell des ästhetischen Idiolektes" ein. Damit will er die von Bense vorgeschlagene "Mitrealität" (39) des Klassifikationssystems ästhetischer Kommunikation strukturieren und den Begriff der "Schönheit" umgehen: "Was heisst es, von der Einheit von Inhalt und Form in einem gelungenen Werk zu sprechen, wenn nicht, dass DASSELBE STRUKTURALE SCHEMA DIE VERSCHIEDENEN ORGANISATIONSEBENEN BEHERRSCHT? Es etabliert sich eine Art Netz von homologen Formen, das DEN BESONDEREN CODE DIESES WERKES bildet. (...) Dieser ist die Regel der Operationen. (...) Dieser Code des Werks ist von Rechts wegen ein IDIOLEKT (als Idiolekt wird der private und individuelle Code eines einzigen Sprechers definiert)." (40).

Die Aussage eines Kunstwerkes hängt also von der Struktur seines Codes ab. Der Code kann sich in Dialekt oder Idiolekt ausdrücken. Wie sind aber diese zu erkennen, bzw. vor welchem "Hintergrund" heben sie sich überhaupt ab? Wir müssen, um eine künstlerische "Mundart" zu erkennen, diese in Vergleich zu einer "üblichen Sprache" setzen, d.h. zu einer künstlerischen "Normalsprache".

Wie ist "Norm" innerhalb der Kunst-Sprache zu verstehen? Kunst ist doch bereits eine widersprüchliche (oder: anormale) Konstellation, wie

Barthes festhält: "Die übliche Teilung Syntagma/System wird übertreten, und um diese Uebertretung herum gruppiert sich eine grosse Anzahl schöpferischer Phänomene, so als gäbe es vielleicht eine Verbindung zwischen der Aesthetik und den Verdunkelungen des semantischen Systems" (41). Barthes ist Linguist, daher ist für ihn der Zusammenfall von Form und Inhalt (bei der Kunst) eine "Verdunkelung des semantischen Systems". Diese bedeutet für uns gerade das Aesthetische, bzw. "Poetische". So Jakobson: "Das Intentionieren der Botschaft als solcher, der auf die Botschaft gesetzte Akzent, ist das, was die poetische Funktion der Botschaft charakterisiert." (42), d.h.: Poetik ist eine Botschaft (Code), die sich selbst sendet. Auch Eco spricht von einem "Verstoss gegen die Norm", wie die stilistische Kritik lehrt" (43). Weiter führt er aus: "Es trifft für die ästhetische Botschaft zu, was für die tragische Intrige nach den Regeln der Aristotelischen POETIK zutrifft: Die Intrige muss etwas geschehen lassen, was uns überrascht, etwas, was über unsere Erwartungen hinausgeht und folglich parà tèn dóxan (der gewöhnlichen Meinung entgegengesetzt) ist. Aber damit dieses Ereignis akzeptiert wird und wir uns mit ihm identifizieren können, muss es, während es unglaublich erscheint, gewissen Bedingungen der Glaubwürdigkeit gehorchen; es muss eine gewisse Wahrscheinlichkeit haben, es muss katà tò eikòs sein." (44).

Der wichtige Punkt dabei ist die Glaubwürdigkeit. Sie ist nichts anderes als die von uns gesuchte "Norm". Es muss also INNERHALB der Kunst-Sprache eine Metasprache (eine "Mundart") geben, die normal ist, d.h. die unseren Erwartungen entspricht.

Normal ist, was die Mehrheit in übereinstimmendem Sinn definieren kann, wo eine mehrheitlich identische Wirkungsweise vorliegt, oder, mit Wittgenstein: "Es gibt Farbblindheit und Mittel, sie festzustellen. In den Farbaussagen der normal Befundenen herrscht, im allgemeinen, volle Uebereinstimmung. Das charakterisiert den Begriff der Farbaussagen." (45).

Es gibt in der Kunst-Sprache die "glaubwürdige widersprüchliche Konstellation", d.h. eine Normal-Sprache, die den kontrastierenden Grund bildet zu Eco's "parà tèn dòxan", der Ueberraschung oder dem "Neuen", welches Antrieb ist für die Aussage.

Nennen wir dieses "Neue" im Folgenden das "Poetische" und sind wir uns dabei bewusst, dass "Poetik" in linguistischen Bereich als Kunst-Sprache schlechthin verstanden wird. "Poetik" in unseren Ausführungen bedeutet das "parà tèn dòxan", das Ueberraschende einer Botschaft innerhalb der Kunst-Sprache.

Bisher haben wir erst Poetik von einer "Norm" innerhalb der Kunst abgegrenzt, aber noch nicht erklärt, was die Norm ist oder wie sie zustandekommt.

Erinnern wir uns dazu der Tatsache, dass es künstlerische Botschaften gibt, die bei ihrer Entstehung gar nicht als solche aufgefasst wurden, die aber im Verlauf der Kunstgeschichte nicht nur als künstlerische Aussage adaptiert, sondern in der Folge als "Stil" standardisiert worden sind (z.B. der Impressionismus). Es muss ein Gesinnungswandel vorliegen, oder, mit Merleau-Ponty, ein Lernprozess: "Tatsache ist, dass wir etwas zu verstehen vermögen, was über das, was wir von uns aus dachten, hinausgeht. Man kann zu uns nur sprechen in einer Sprache, die wir schon verstehen (...) und doch: zuweilen verbinden sich diese Bedeutungen zu einem neuen Gedanken. (...) Es gibt demnach so etwas wie die Uebernahme der Gedanken eines Anderen, ein Vermögen, dem Anderen nach-zu-denken." (46).

Das Neue, d.h. die Poetik des Kunstwerks, ist also etwas, das wir zuerst noch nicht kennen, das wir aber (analog einer sprachlichen Botschaft) zu interpretieren vermögen, und das mithin lernbar ist. M.a.W.: Auch zunächst aussenstehende Betrachter eines Werkes können, einer nach dem anderen, demnach "poetisch" zu denken anfangen

und damit mit dem "Geschmak" des Künstlers schliesslich übereinstimmen. Oder: Der Ueberraschungseffekt verliert sich im Laufe des Lernprozesses, er wird "bekannt". Stehen wir später vor einer gleich strukturierten Poetik, sind wir nicht mehr "überrascht" wie das erste Mal: Wir tragen bereits die Erwartung für solche Ueberraschungen in uns. Somit kann, unter Verwendung von Eco's Zitat, gefolgert werden, dass das "parà tèn dōxan (Widerspruch) ein zeitlich - innerhalb des Kulturkontextes - gebundenes Phänomen ist, welches sich immerfort zum katà tò eikòs" (Glaubwürdigkeit) wandelt. Wir halten also fest: Poetik ist ein Begriff, der innerhalb des Zeitlaufs zur Norm wird.

Die Entstehung der Norm ist nun abgeklärt. Wie aber entsteht die Poetik?

Wir haben festgestellt, dass Poetik sich von der Norm absetzt, d.h. einen Extra-Widerspruch zur glaubwürdigen-widersprüchlichen-Konstellation bildet. Kunst-Sprache basiert auf dem Widerspruch des semantischen Systems, nämlich auf der Einheit von Signifikant und Signifikat. Dies ist die Struktur der Codes. Poetik steht dazu wiederum in Widerspruch, was mithin die Struktur der signifikanten Einheiten betreffen muss.

Eco: "Wir könnten uns auf eine heute von vielen modernen Aesthetiken akzeptierte Vorstellung beziehen: Das Kunstwerk gilt als eine grundsätzlich mehrdeutige Botschaft, als Mehrheit von Signifikaten (Bedeutungen), die in einem einzigen Signifikanten (Bedeutungsträger) enthalten sind" und: "Die ästhetische Botschaft (als) ... Verstoss gegen die Norm (...) ist nichts anderes als die zweideutige Strukturierung bezüglich des Codes." (47). Eco's Signifikant ist unser "Code", sein Code sind unsere "signifikanten Einheiten". (Analog zur minderen Differenzierung gegenüber unserem Modell (Kunst als Sprache) ist allgemein, auch bei Eco, üblich, "Aesthetik" mit "Poetik" gleichzusetzen, s.Seite -22- oben). Für uns heisst es also: Der poetische Code

weist zwei- oder mehrdeutige Beziehungen zwischen seinen signifikanten Einheiten auf, oder: Einzelne signifikante Einheiten sind unter sich übereinstimmend ("glaubwürdig"), andere stehen dazu in Kontrast ("widersprüchlich").

Die Umschreibungen "glaubwürdig" und "widersprüchlich" sind eigentlich nur andere Termini für "Identität" und "Differenz". Diese Konstellationsmöglichkeit einer Zeichen-Struktur heisst in der Linguistik "Opposition" (48). Angesprochen ist damit, ob die Glieder eines Zeichens – die signifikanten Einheiten – redundant, d.h. unter sich identisch, sind, oder ob sie sich widersprechen, d.h. unter sich differieren. Die damit implizierte Frage, ob die Struktur von ästhetischen Zeichen binär funktioniert (oder irgend analogisch), stellt bis heute ein nicht gelöstes semiotisches Problem dar (49). Diese Frage wird noch in Kapitel C (Code-Schema) erörtert werden.

Vorderhand genügt es zur Erklärung der Poetik, die Zeichen als binäre Struktur anzunehmen. Eco schreibt in diesem Sinne, wobei er "binär" zu "digital" differenziert: "Jedes ikonische Bild (kann) digital analysiert und produziert werden. (...) Die Unterscheidung zwischen ikonisch und digital (ist) ein bequemer praktischer Kunstgriff (... und) die theoretische und praktische Möglichkeit, das Analogische auf das Digitale zurückzuführen (vgl. Metz 1970, und Verón 1970)." (50).

Damit die Zeichen auf eine binäre Struktur gebracht werden können, muss eine Abschätzung ihrer Bedeutungen vorangehen. Die Binarität entspricht der Einteilung, welche den Bedeutungen zuerst verliehen wird. Gerade für diese Einteilung, d.h. für den Vergleich nach Übereinstimmung (Redundanz) oder Kontrast fehlt in jeder Hinsicht eine semiotische Methodologie. Die Redundanz abzuschätzen ist daher die Ebene wo, wie eingangs erwähnt, der "gesunde Menschenverstand" beigezogen werden muss. Es handelt sich hier um die Beurteilung der

kunstgeschichtlichen Materie, d.h. um die Vertrautheit mit der "ikonischen/ikonographischen Konvention", die im vorliegenden Fall von der gesamten westeuropäischen Kultur akzeptiert wird. (Es beginnt schon damit, dass wir darauf geschult worden sind, bestimmte Ikone in immer derselben Weise zu interpretieren, was z.B. den Erfolg bildlicher Hinweistafeln im Verkehr, der Massenkommunikation usf. begründet; und ebenso, Farb- und Formkombinationen im psychologisch gleichen Sinn aufzufassen.)

Diese Mechanismen zu ergründen, steht der Semiotik weitgehend noch bevor. Das Rückgreifen auf herkömmliche kunsthistorische Ausbildung müsste innerhalb dieser Arbeit daher als Schwäche des semiotischen Modells ausgelegt werden. Wir stossen hier aber an Grenzen, die gerade die kunstgeschichtliche Disziplin nicht überzeugend zu lösen vermochte, bedenkt man die mit Vorliebe verwendeten subjektiven Termini ("eine edle Einfalt, eine stille Grösse.."). Es handelt sich letztlich um die Fragen der Philosophie (Erkenntnis) und der Psychologie (Bedeutung).

Es gilt nun zu behandeln, wie wir die Redundanz als strukturierendes Element im Code verwenden sollen, und zu untersuchen, ob in der Kunstsprache neben dem "Normalen" (redundant) und der "Poetik" (widersprüchlich, beinhaltet Dialekt und Idiolekt) eventuell noch eine weitere Kunst-Sprachlichkeit) existiert.

Wir haben zur normalen Code-Struktur festgehalten, dass sie *katà tò eikòs* (erfahrungsgemäss) sein soll.

Wir haben zur poetischen Code-Struktur festgehalten, dass sie sowohl *katà tò eikòs* wie auch *parà tèn dóxan* (überraschend) sein soll. Das hiesse nun, dass die Widersprüchlichkeit auf irgend eine Weise massvoll sein muss.

Die Frage ist also: Was bedeutet massvolle Widersprüchlichkeit? Eine Antwort darauf muss ihre untere und obere Grenze klären.

1. Untere Grenze: Inwieweit sind zum jetzigen Zeitpunkt (zur Zeit von Paolinis Kunst) ehemalige Widersprüche (Poetik) in die Normal-sprache der Kunst integriert? M.a.W.: Welche "Ueberraschungen" gelten künstlerisch schon als banal, sind schon gelernt, bilden keinen Verstoß zur Regel mehr?
2. Obere Grenze: Nach welcher Menge Widersprüchlichkeiten kann die Botschaft gar nicht mehr entziffert werden? M.a.W.: Bei welchem quantitativen Verhältnis von Normalität und Widerspruch sind solche noch als Verstöße gegen die Regel erkennbar? Oder: Wie oft darf eine "Ueberraschung" auftreten, um sich noch als solche abzuzeichnen?

Die untere Grenze soll gelöst sein mit dem Provisorium, womit das Problem der "Redundanz" abgehandelt worden ist: Die Vertrautheit mit den Codes der Kunstgeschichte muss das Mass liefern.

Die obere Grenze ist ein Punkt, den auch die Physiologie für ihre Phänomene noch nicht gelöst hat (z.B. kann ein Hörgeschädigter je nach Intelligenz, Vertrautheit mit dem Aussage-Kontext, dem Sender, je nach Telepathie usf., eine undefinierbar unterschiedliche Menge zu nur lückenhaft gehörter (verstandener) Information "richtig" dazu-in-interpretieren). Es ist aber sicher einleuchtend, festzustellen, dass bereits bei einem Verhältnis von 50% Normalität zu 50% Widerspruch letzterer nicht mehr als solcher eingeschätzt werden kann. Wir wollen daher behaupten, dass Widerspruch in einem Anteilsverhältnis zur Regel zwischen 1-49% liegen muss, und unter Berücksichtigung der menschlichen rezeptiven Trägheit (51) fiktiv setzen: Ueberraschungen müssen zwischen 10 und 40% in der Aussage vorkommen, um als solche zu wirken. Ist also der Anteil Widersprüchlichkeit innerhalb der

Normalsprache 40% (50%) oder mehr, wird die Botschaft nicht mehr als "ästhetischer Code" bzw. Kunst-Aussage erfasst, sondern muss konfus wirken, wird daher als Irr-Sinn oder Nicht-Kommunikation zurückgewiesen (52).

Fassen wir also zusammen und nehmen an, dass der Code eines Kunstwerks aus $x_1 - x_{10}$ signifikanten Einheiten bestehe. Damit gilt:

1. Ein Code der Normalsprache ist 91-100% redundant,

$$\text{d.h. } x_1 = x_2 - x_3 - \dots - x_{10}.$$

2. Ein Code der Poetik ist 60-90% redundant,

$$\text{d.h. } x_1 = x_2 = \dots = x_6 \neq x_7 \neq x_8 \neq x_9 \neq x_{10}.$$

Dialekt heisst, wenn sich bei der Poetik ein Muster bestimmter Widersprüche ergibt, z.B.:

$$x_{1,3,4,6,8,9,10} \text{ redundant } \neq x_{2,5,7} \text{ redundant}$$

welches von einer Künstlergruppe als "Ueberraschungs-Struktur" verwendet wird.

Idiolekt heisst, wenn sich bei der Poetik ein Muster bestimmter Widersprüche ergibt, z.B.:

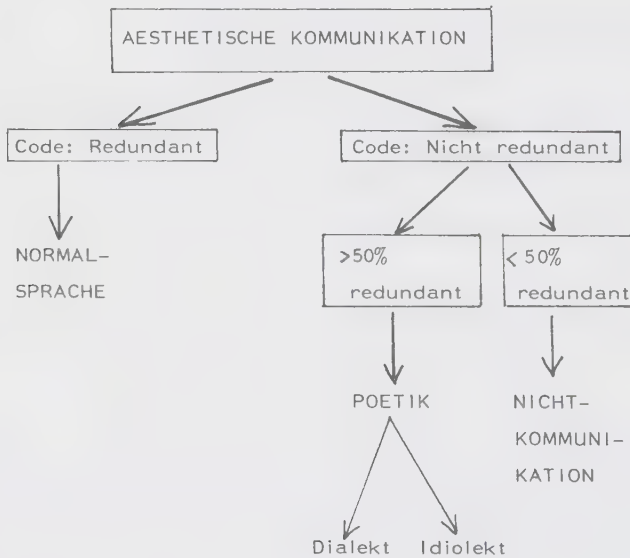
$$x_{1,3,4,6,8,9,10} \text{ redundant } \neq x_{2,5,7} \text{ redundant}$$

welches aber nur von einem einzigen Künstler als "Ueberraschungs-Struktur" verwendet wird.

3. Ein Code der Nicht-Kommunikation ist 0-59% redundant,

d.h. $x_1 \neq x_2 \neq \dots \neq x_6 \neq x_7 \neq x_8 \neq x_9 \neq x_{10}$

Das unter dem Parameter der Redundanz vorgeschlagene strukturelle Modell kann also grafisch folgendermassen differenziert werden:



2.2.2. Aktualität im Kunstverständnis

Wir haben unter 2.2.1. (S. -23 -) bereits angetönt, dass die Normal-sprache der Kunst ursprünglich ein poetischer Code war. Dies soll unter dem Gesichtspunkt der "Aktualität" genauer betrachtet werden.

Kunstverständnis ist unbestritten ein zeitlich gebundenes Phänomen,

kurz: der "Geschmack" wandelt sich mit der Zeit. Das Kunstwerk beinhaltet mit seinem Code zwei Faktoren für den aktuellen Betrachter:

- a) Den (v.a. visuellen) Perzeptionsanspruch, d.h. die konkrete DARSTELLUNG (Form) eines Dinges (das Werk), welche vom Betrachter nachvollzogen werden soll.
- b) Die Implikation der Assoziationskraft beim Betrachter, d.h. die vom aktuellen Zeitpunkt abhängige VORSTELLUNG (Inhalt), welche sich ein Betrachter beim Anblick des Werkes macht.

"Darstellung" und "Vorstellung" sind nichts anderes als das Begriffs-paar "Syntagma/System¹⁾" von de Saussure (vgl. Anm. 41).

Die zeitliche Funktion betrifft die "Vorstellung", bzw. die Assoziation des Betrachters: Während sich das Werk seit seiner Erschaffung in gleicher Gestalt zeigt (53) – dieselbe Darstellung hat –, ändert sich die Rezeption des Betrachters von Mal zu Mal, von Zeitpunkt zu Zeitpunkt. M.a.W., die Assoziation (die Vorstellung vom Werk) ist dem Geschmack gleichzusetzen, mit dem eine Kulturperiode den Betrachter durchdringt. Oder, banal ausgedrückt: Ein aus früherer Epoche stammendes "Original" – die Mona Lisa z.B. – ist für uns, heute, nicht mehr "originell" da wir ihren Code

- a) in extenso uns angeeignet haben;
- b) die Assoziation für diesen Code heute der damals intendierten nicht mehr entspricht.

Punkt a) meint die sinnliche Wahrnehmung (Form): Wir haben Mona Lisa's Code "gelernt", in der Weise, wie Merleau-Ponty es ausdrückt: "Die sinnliche Konfiguration eines Gegenstandes oder einer Geste (...) 'versteht' sich in einer Aneignungsweise, die jeder von uns schon erfahren hat, wenn er etwa den Hasen im Blätterwerk eines Vexierbildes "gefunden", den Rhythmus einer Bewegung "erfasst" hat." (54).

Ebenfalls mit dem Gleichnis des Vexierbildes drückt Wittgenstein die

Veränderung aus, die der Code-Lernprozess im Betrachter verursacht: "Ich sehe auf einmal die Lösung eines Vexierbildes. Wo früher Zweige waren, ist jetzt eine menschliche Gestalt. Mein Gesichtseindruck hat sich geändert, und ich erkenne nun, dass er nicht nur Farbe und Form hatte, sondern auch eine ganz bestimmte 'Organisation'. - Mein Gesichtseindruck hat sich geändert; - wie war er früher; wie ist er jetzt?" (55).

Punkt b) spricht die reflektive Wahrnehmung an (Inhalt) und bietet den Ansatz, aus dem Eco seine Theorie des "offenen Kunstwerkes" entwickelte: "Im Grunde ist eine Form ästhetisch gültig gerade insofern, als sie unter vielfachen Perspektiven gesehen und aufgefasst werden kann und dabei eine Vielfalt von Aspekten und Resonanzen manifestiert, ohne jemals aufzuhören, sie selbst zu sein. (...) In diesem Sinn also ist ein Kunstwerk, eine in ihrer Perfektion eines vollkommen ausgewogenen Organismus vollendete und GESCHLOSSENE Form, doch auch OFFEN, kann auf tausend verschiedene Arten interpretiert werden, ohne dass seine irreproduzible Einmaligkeit davon angetastet würde. Jede Rezeption hat so eine INTERPRETATION und eine REALISATION, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt." (56).

Analysiert man Eco's Ausspruch genauer, so lässt sich aus dieser "Offenheit" ableiten, dass die Summe sämtlicher Vorstellungen (Interpretationen), die sich im Laufe der Zeit die Betrachter von einer Darstellung (der Mona Lisa z.B.) machen, eine partielle Entwicklung des Codes ist. (Eine Entwicklung von Faktor b) des Codes). Somit beinhaltet jedes Kunstwerk einen teils "toten" (Faktor a)), und teils "lebendigen" (Faktor b)) Code. Und zwar bildet die zeitliche Abfolge dieser kulturkontextbedingen Vorstellungen (Faktor b)) eine Art Eklektizismus: Eine sich ständig verändernde Vorstellung, welche am selben Vorbild (Darstellung) anknüpft.

Der Begriff des "Eklektizismus" ist der Punkt, auf den besonders eingegangen werden soll. "Eklektizismus" kann entweder auf die Menge der Vorstellungen (Faktor b) des Codes) abzielen, die die Kunstgeschichte bereits zu einer Darstellung (ein bestimmtes Werk) assoziiert hat. "Eklektizismus" kann auch auf die Menge der Darstellungen (Faktor a) des Codes) abzielen, die verschiedene Künstler bereits aufgrund ihrer Rezeption eines selben "Originals" (Original-codes) realisiert haben. Wir wollen unter "Eklektizismus" also jede Wieder-Verwendung (vorstellend oder darstellend) eines bestimmten ästhetischen Codes verstehen, d.h. jede Anspielung auf eine bestimmte Poetik.

Merleau-Ponty umschreibt die Wirkung eklektischer Konstellation (woher er den gesamten erlernten Ausdrucksapparat versteht) folgendermaßen: "Alle Worte, die zu blossen Indizien eines eindeutigen Gedankens geworden sind, vermochten nur dadurch etwas zu werden, dass sie einmal als ursprünglicher Ausdruck fungierten, und noch vermögen wir uns des kostbaren Augenblicks zu erinnern, den sie einstmal, wie eine noch unbekannte Landschaft, uns boten, als wir erst im Begriffe waren, sie zu "erwerben", und sie noch die primordiale Funktion des Ausdrucks erfüllten." (57).

In unserem Kontext ist der "ursprüngliche Ausspruch" mit seiner "primordialen Funktion" gleich dem originalen Code, seiner ersten Darstellung. Die "blossenen Indizien" stellen die Eklektizismen dar, die den "eindeutigen Gedanken" plagiierten. Der "kostbare Augenblick" ist der Zeitpunkt, als der ursprüngliche Ausspruch (die Darstellung) gerade "erworben" (zur Vorstellung) wurde.

Der ästhetische Code hat also in der Perzeption des Betrachters einen Faktor, die "Vorstellung", auf dem das Kunstverständnis basiert. Merleau-Ponty's "kostbarer Augenblick" ist der Zeitpunkt, wo der

Betrachter vor einem IHM NEUEN Code steht und ihn ERSTMALS entziffert. M.a.W.: Der Zeitpunkt, in dem die Widersprüche im Code entdeckt, seine "Poetik" verstanden wurde (58).

Wir haben damit das Kriterium der "Novität" angesprochen. Eco nennt dies die "Innovation" eines Modelles (eines Codes) innerhalb "bekannter Kommunikations-Erfahrung": "Man wird dann erkennen, dass, je mehr das Werk standardisiert und maniert ist, das Modell umso variationsloser und auf allen Ebenen offen erkennbar wird; und dass, je mehr das Werk den Bestimmungen des Marktes oder der persönlichen Psychologie des Autors unterliegt, das Modell umso mehr als Anleihe bei schon bekannter Kommunikationserfahrungen erscheint; während, je mehr das Werk innoviert, sich das Modell, das erst am Ende der Untersuchung erkennbar wird, in einer Variationenfolge verbirgt, in welcher es mit leichten Veränderungen und infinitesimalen Variationen immer wiederkehrt." (59).

"Variationsloses Modell" heisst also, dass der Mechanismus der Widersprüche innerhalb der signifikanten Einheiten von einem Werk zum anderen derselbe ist, oder anders: dass der "Idiolekt" eines Künstlers "variationslos" sei, wenn er z.B. – im übertragenen Sinn – auf immer denselben Sprachfehler beruht.

Wir haben in Abschnitt 2.2.1. bereits zum Begriff der "Poetik" festgehalten, dass sie sich durch den prozentualen Anteil an Redundanz im Code von der Normalsprache unterscheidet. Dazu kommt jetzt die Einsicht, dass der Code wegen seinem Faktor der "Vorstellung", die sich die Betrachter jeweils von seiner Aussage machen, dem Wandel der Zeit unterliegt. Damit ist auch das Kriterium involviert, ob zu einem bestimmten Code bereits Eklektizismen bestehen, und damit: Ob dieser Code hier und jetzt "innovativ" wirkt, d.h. noch zu überraschen vermag.

Jede Dame mit gekreuzten Händen, die geschlossenen Mundes auf einem Bild lächelt – oder jede Verwendung des sprachlichen Begriffes: "heiteres Lächeln" – ist heute ein Eklektizismus auf unseren "kostbaren Augenblick", als wir es zum ersten Mal an der Joconde sahen. Die genannten Indizien der Mona Lisa sind also im Kunstverständnis ein einheitlicher Begriff geworden. M.a.W.: Das Bild ("Ikon") ist im Verlauf seiner rezeptiven Verbreitung zu einem Schema erstarrt, das bei Wiederverwendung bereits eine ganz bestimmte Assoziation bedeutet ("Ikonizität"). Aus dem Ikon wird langsam eine Ikonizität, aus der Darstellung eine kunsthistorische Vorstellung. Dieser Prozess, welcher Werke zu Begriffen wandelt, oder, semiotisch gesagt: poetische Codes im Lauf der Kunstgeschichte zur Normalsprache deklariert, erzeugt den Wandel in unserem Kunstverständnis. Er erzeugt damit auch die Notwendigkeit für Künstler, ihren Idiolekt immer wieder neu zu gestalten, oder, semiotisch gesagt: die Widersprüchlichkeiten ihrer signifikanten Einheiten zu vermehren.

Halten wir damit fest: Ein Kunstwerk mit aktueller "Normalsprache" ist dasjenige, zu dessen Entstehungspunkt ein poetischer Code vorlag, dessen spezifische Aussage aber vom Kulturkontext schon derart absorbiert, d.h. ikonifiziert, worden ist, dass zur heutigen Betrachtungszeit kein "Ueberraschungseffekt" mehr vorliegt. M.a.W.: Es handelt sich um ein Kunstwerk, dessen Darstellung sich schon in einen erworbenen komplexen Vorstellungs-Begriff gewandelt hat. Dabei sei die Möglichkeit mit einbezogen, dass der betreffende Code anderweitig über Eklektizismen (z.B. darstellerische "Plagiate") "erlernt" wurde, und dass der Betrachter, sieht er das dafür vorbildliche Modell, das Original trotz erstem Blick-Kontakt auf "Normalsprache" einstuft.

Allerdings ist dieser Vorstellungs-Begriff, aufgrund dessen am betreffenden Werk "Normalsprache" herrscht, niemals identisch mit seiner Matrix, der ursprünglichen Einheit Darstellung/Vorstellung. D.h. der "Eklektizismus", die ikonografische Vorstellung, ist nur "in Variatio-

nen" mit dem Vor-Bild (Ikon) übereinstimmend. Dies meint Eco wohl, wenn er von der "irreproduziblen Einmaligkeit" des Kunstwerks spricht (60); und dies, nämlich das "darstellende Original", ist ja auch der feste Kern, auf dem sich der heutige Kunstmarkt aufbaut.

Somit gäbe es zwei Typen des Kunstwerks mit "Normalsprache":

1. Den kaum innovativen Typus, d.h. ein Code heutiger Schöpfung, der mangels Innovation aktiv plagiiert, d.h. Anleihen bei schon "bekannten Kommunikationserfahrungen" macht.
2. Den gealterten Typus, d.h. ein Code früheren Kunstschaffens (Poetik), der durch die Ikonisierung seines Vorstellung-Faktors, oder darstellerische Plagiate, heute nicht mehr originell ist – der aber die "unbekannten Kommunikationserfahrungen" selbst geliefert hat.

Kunsthistorisch würde man dem 1. Typus einen "Mangel an eigenem Stil" vorwerfen, den 2. Typus als "Klassiker" einstufen ...

Hier sei grundsätzlich angemerkt, dass ein semiotischer Begriff wie die "Normalsprache" – versus "Poetik" – in der Kunst als rein struktureller Terminus verwendet ist, und keinerlei Wertung in sich birgt. Es wird ja auch die "Nicht-Kommunikation", d.h. der zu hohe Anteil an Widersprüchen im Code, als gleichwertige strukturelle Form (Null-Form) aufgefasst. – Um so mehr im Hinblick darauf, als im Prozess des Kunstverständnisses, mit fortschreitender Ikonisierung ehemaliger Poetiken, die Codes aktueller "Nicht-Kommunikation" morgen bereits intelligibel sein können, weil unterdessen ein Anteil ihrer "Widersprüchlichkeiten" zum ikonografischen Begriff adaptiert worden ist. M.a.W.: Die "Avantgarde" ist derjenige "Dialekt", welcher den höchsten Prozentsatz Widersprüchlichkeiten in seinem Code birgt; und die plötzlichen Entdeckungen "verkannter Genies" beruhen darauf, das jene zu Zeiten ihrer Kreativität einen Code zu niedriger Redundanz

schufen, dessen Widersprüchlichkeiten erst jetzt genügend ikonifiziert worden sind.

3. ZUSAMMENFASSUNG: DAS MODELL ZUR ANALYSE VON KUNST

Aus dem bisher Erarbeiteten lassen sich folgende Punkte festhalten:

1. Wir nehmen an, dass Kunst eine Sprache ist, innerhalb derer, analog der verbalen Sprache, DIALEKTE und IDIOLEKTE auftreten können, d.h. gruppenweise und persönliche Ausdrucksformen.
2. Wir wollen die Kunst-Sprache anhand der semiotischen Methode der Informationstheorie (bes. Eco) untersuchen: Kunst ist ästhetische Kommunikation und nimmt darin die Funktion des Senders ein.
3. Kunst ist unablässig sich selbst sendende Botschaft, d.h. ihre Darstellung und damit implizierte Vorstellung (FORM und INHALT) fallen zusammen. Semiotisch ausgedrückt: Der Bedeutungsträger unterscheidet sich primär nicht von der Bedeutung. (Vgl. Punkt 6.)
4. Die Botschaft eines Kunstwerkes heisst Code. Der Code besteht aus mehreren gleichwertigen Aspekten, seinen signifikanten Einheiten.
5. Wir untersuchen den Code bezüglich der Redundanz zwischen seinen signifikanten Einheiten. Ist die Redundanz vollständig, heisst der Code NORMALSPRACHE (ein "Klassiker"), ist sie mehrheitlich, heisst der Code POETIK (Feld der Dia- und Idiolekte), ist sie minderheitlich, heisst der Code NICHT-KOMMUNIKATION (nicht intelligible Botschaft).
6. Die Redundanz ist zeitlich abhängig. Sie differiert je nach Dauer, die der Code dem kulturellen Lernprozess ausgesetzt war. Der LERNPROZESS erhöht die Redundanz, indem er die Vorstellung

trennt von ihrer originalen Darstellung, d.h. aus dem Ikon eine Ikonizität schafft (Vgl. Punkt 3).

7. Aktualität in unserem Kunstverständnis beruht auf der subjektiven EINSCHAETZUNG DER REDUNDANZ. Aktualität ist gegeben, wenn der Code "poetisch" ist. Aus Punkt 3 und 6 folgt, dass ein ständiger Wandel von "Nicht-Kommunikation" zu "Poetik" zu "Normalsprache" abläuft.

Mit diesem Modell wollen wir einige Arbeiten von Giulio Paolini auf seinen Idiolekt hin analysieren.

B

PAOLINI

1. THEMATIK

1.1. Die Aufgabenstellung Paolinis

Paolini begann in seinem Kunstschaffen überaus systematisch. Er versuchte, charakteristische Konstanten für eine "Grammatik der Kunst" zu isolieren; das, was wir semiotisch die "signifikanten Einheiten" nennen würden. Er wollte dadurch eine Art ABC der Kunstsprache als Darstellung gewinnen.

Dabei verfuhr Paolini in doppelter Weise reduktiv: Erst stellte er fest, welches für das "Kunst-Werk" konstituierende Elemente sind (Leinwand, Rahmen, Linie, Farbe, Aufstellungsort), dann führte er diese Elemente auf ihre nackte Präsenz zurück, d.h. er entblösste sie bis auf ihre notwendigste Struktur, womit sie noch als spezifisches Element von einem anderen unterschieden werden können. Mit diesem Prozedere gewann er ein grundlegendes materielles Instrumentarium als Werk-Zeug des Künstlers.

Danach weiteten sich seine Forschungen aus auf die Parameter, welche das materielle Instrumentarium als Erscheinung bestimmen. Dies betraf die Frage der Zeit, als Bedingung für die Erscheinung. Hierzu untersuchte er

- die Zeit, in der der (Ausstellungs-)Ort selbst etwas von der Traditionalisierung der bei ihm ausgestellten Werke mit abbekommt, d.h. die Frage, was einen irgend leeren Raum z.B. von einem leeren Galerieraum unterscheidet, bei welchem aber das Wissen mitspielt, dass er Kunst beherbergt hat. (Zeit des Ortes).

Semiotisch gesagt: Inwieweit sich die Vorstellung von einem Werk auch auf die Vorstellung der Umgebung, in der man das Werk sah, übertragen hat, und welches so zum Engramm der Umgebung konnotiert wird.

- die Zeit, innerhalb der sich die Idee als Vorstellung des Künstlers zur Darstellung realisiert, d.h. die Frage nach dem Zeitpunkt, wo man von der "Geburt" des einzelnen Werkes sprechen kann. (Zeit des einzelnen Werkes). - Semiotisch gesagt: Der Zeitpunkt, nach dem der allererste Eklektizismus entstehen kann, nämlich der des (sich selbst kopierenden) Künstlers selbst - die Zeit, die es braucht, bis ein Bild "beendet", zum Plagiat frei ist.
- die Zeit, in der das Motiv sich selbst zur Tradition verarbeitet sieht, bzw. die Frage, ob ein ikonifiziertes Motiv überhaupt noch "neu" behandelt werden kann. (Zeit des Motives). - Semiotisch gesagt: Wann ist die ursprüngliche Vorstellung eines früher verarbeiteten Motivs derart ikonifiziert, dass in der Folge dieses Motiv nicht mehr "gesehen" wird (Darstellung), sondern nur noch als "Anstoss" gewisse Vorstellungen assoziiert?

Dies führte zu Untersuchungen der eigentlichen Bild-Darstellung. Es betraf die Frage der Ein-Stellung des Betrachters zum Kunstwerk. Hier sah er sich konfrontiert mit der doppelten Möglichkeit, einen "Ausschnitt" aufzufassen: Ist mein "Sehen" ein eingegrenzter Blick auf eigentlich viel grösseren künstlerischen Kontext, d.h. sehe ich einen inhaltlichen Teil von Kunst? (Ausschnitte von Bildern). - Die Kunstgeschichte würd eher vom "Bild als Fenster-Ausblick" sprechen.

Oder betrifft mein "Sehen" den Aspekt physiologisch gebundener Wahrnehmungsstruktur (Perspektive), d.h. sehe ich nicht etwas, sondern sehe ich in einer ganz bestimmten Weise, formal? (Bilder von Ausschnitten). - Die Kunstgeschichte würde von der Wahl des Fluchtpunk-

tes, des Bildhorizontes, sprechen.

Die Frage nach dem "Sehen" betraf nun den Begriffskreis der Identität. Wer ist Subjekt, wer Objekt? Und, wäre dies informationstheoretisch geklärt – Kunst ist der Sender, ich das Zielobjekt – : Wer ist der aktive Teil im Kommunikationsprozess, oder anders: Ist es die Kunst, die spricht, oder bin ich es, der ihr zuhört? Vor allem: Wo, und wie, ist Identität des Künstlers als kreatives Mittel, welcher die Kunst zum "Sprechen" bringt?

Erstens musste also Identität als künstlerische Selbstbefragung angesehen werden:

- Gibt es eine Identität des Künstlers im Bild, als dessen unverwechselbare "Blende"? Paolini benützt gerne den Ausdruck "Diaframma" (fotografische Blende), um seine Mittlerfunktion zwischen Kunst und Bild-Darstellung zu charakterisieren. (Identität seiner Person).
- Gibt es eine Identität aller seiner Werke als geschlossenes "Oeuvre"? (Identität seines Oeuvres). Semiotisch wäre dies die Frage nach dem "Idiolekt" als Abgrenzung zu einem "Dialekt".
- Gibt es überhaupt eine kategorisierte, spezifisch kunstsprachliche Identität, ist sie nicht vielmehr eine ständige Redundanz mit sich selbst; d.h. ist ein Werk Paolinis überhaupt etwas "anderes" als z.B. ein Werk von Leonardo da Vinci? (Identität innerhalb der Kunst) Semiotisch wäre dies: Wie grenzt sich ein "Idiolekt" oder "Dialekt" ab innerhalb ästhetischer Kommunikation?

Zweitens musste Identität als Tautologie von Anspruch (Titel) und Ausführung (Darstellung) befragt werden:

- Wann bildet das Kunstwerk eine völlig in sich geschlossene Einheit, ein "Novum"? (Direkte Tautologie) Semiotisch: Wann decken sich die verschiedenen Sprachen zu einer redundanten Vorstellung?
- Kann die Assoziation einer anderen künstlerischen Aussage (Dichtung, Musik, Philosophie z.B.) die Vorstellung ersetzen, die ein Bild evozieren sollte? (Indirekte Tautologie) Semiotisch: Wie spielt die Vorstellung, die man sich zu einer Bild-Darstellung macht, auf andere, bereits "erlernte" Vorstellungen an, z.B. auf den antiken Mythos?

Dem letztgenannten Punkt widmet Paolini die meisten Werke. Sie zielen auf die assoziativen Anknüpfungspunkte, wo verschiedene künstlerische Medien in einer einzigen Aussage sich gegenseitig konstituieren.

Unübersehbar gerät Paolini in eine Richtung, die nicht mehr objektiv analysiert werden kann (wie noch das "materielle" Instrumentarium). Mit dem Bezweifeln einer eindeutigen Identität nähert er sich der Auffassung von : Kunst als Mystik. Dies zeigte bereits die Vorliebe für Werke, welche direkt auf die antike griechische Mythologie abzielen, d.h. die mit dem Faktor der klassischen Bildung in der Assoziationsfähigkeit des Betrachters rechnen. Die Beschäftigung mit mythischen Sinnbildern, als Gleichnisfiguren für die Unlösbarkeit gewisser existenzphilosophischer Fragen, ist bezeichnend: Sie konnotieren für uns das Vergessene (ihrer Kultur), d.h. die Zeit; und das Hybride (ihrer legendären Gestalten, ihrer göttlichen Funktion), d.h. die Identität – und gerade dies sind die ontologisch meist diskutierten Probleme der Philosophie (Protagonisten).

Mithin thematisiert er gerade diese Grenzen, indem er sie explizit auf die Wahrnehmungsgrenze unserer Kunst- (oder Kultur-)Rezeption anwendet: Seine Installationen werden zum unendlich weiterführbaren Paradoxon, oder, um es offen zu sagen: parodisieren die seit Renaissance

und Klassizismus herrschende Auffassung, durch Kategorisierung die Kunst in den Griff zu bekommen – sie "intelligibel" zu machen (Kunstrezeption).

Der Verlauf von Paolinis künstlerischen Untersuchungen nahm also bald eine metaphysische Richtung an, was zwar angesichts der Aufgabenstellung (eine "Grammatik zur Kunst") und seiner fundamental analytischen Methode nur folgerichtig ist, zumindest in philosophischer Hinsicht (Frage nach der Wahrnehmung); was aber heute, angesichts seiner ersten Arbeiten, sehr grosse darstellerische Unterschiede geschaffen hat. Ob man ihn (mit Celant) immer noch einen "Konzeptkünstler" nennen kann, mag dahingestellt bleiben. Tatsache ist jedoch, dass sein Anliegen ideell schwer in Einklang zu bringen ist mit der Richtung eingefleischter "Konzeptkünstler"; und darstellerisch könnte er jetzt nicht weiter davon entfernt sein: In seinen Arbeiten schwingt ein viel zu romantischer Grundton mit.

1.2. Werkgebiete

Wir haben in Abschnitt 1.1. bereits gesehen, dass Paolinis Werkgebiete folgendermassen unterteilt werden können:

- Materielles Instrumentarium
- Zeit
- Darstellung
- Identität
- Mystik

Im Folgenden soll explizit auf diese Arbeitsthemen eingegangen werden.

1.2.1. Materielles Instrumentarium

1.2.1.1. Leinwand

Als Träger eines "Bildes" fungiert die Leinwand – oder Papier/Karton, oder Holz. Paolini will zeigen, dass dieser "Träger" durchaus die Qualität eines eigenen, selbständigen Bildes hat: Ein "Bild" ist primär eine Leinwand.

Deshalb stellt er 1960 eine nackte montierte Leinwand aus (1). Sie enthält – und IST – die gesamte Potenz aller möglichen (vergangener und zukünftiger) Bilder. Die Fülle an möglichen Bildern, welche die Leinwand enthält, stellt sich Paolini als imaginäre kulissenartige Schichtung vor; so zeigen seine Arbeiten der frühen 60er Jahre (2) schräg übereinandergelegte leere Papiere, Leinwände und Holzplatten. Jedes Papier verdeckt einen Teil, d.h. eine mögliche Aussage des darunterliegenden, und substituiert dafür seine "eigene" Aussage.

Paolini: "Schon seit langer Zeit, seit 1960, das heisst, seit meinen allerfrühesten Erfahrungen, aber genauer noch: seit bestimmten Bildern von 1963, war die Hinwendung zum objektiven Vorgehen da, und zwar so, dass ich in jener Periode versucht habe, die Funktion der Leinwand als Bild-Träger auszuschalten: Ich habe demnach die Leinwand als Bild ihrer selbst gezeigt." (3).

Paolini vollzog also wörtlich-bildlich das semiotische Axiom für die Kunst, dass die ästhetische Aussage Darstellung und Vorstellung vereint, d.h. dass das Poetische eine sich selbst sendende Botschaft ist.

Die Aussagekraft der nackten Leinwand beruht aber auch darin, dass sie räumliche Ausdehnung hat, d.h. eine Vorder- und eine Rückseite. Paolini variiert diese Doppeldeutung (Schaufassade gegen Hinterseite), indem er nackte Leinwände "richtig" und "verkehrt" herum kombiniert (4).

Paolini: "Der Anspruch lag darin, die Leinwand als solche mit der Idee, welche sie beinhaltet, zu konfrontieren. Dies eben derart, dass das "Warum" der dinglichen Präsenz einer

Leinwand zu packen versucht wird. (...) Es war der Versuch, einem Werk Form – Existenz sozusagen – zu geben, ohne die Erniedrigung/mortificazione/seiner Vollendung mit ansehen zu müssen. Ohne die hemmende Einschüchterung einer Bedeutung. Ein Wunsch nach reiner Anwendung." (5)

Hier beschriftet Paolini den Weg einer Prozess-Kunst d.h. er wollte dem Betrachter nur "Anstoss" liefern (vgl. S.14 .) Dieser wird sich klar darüber, dass er jeweils bereits mit bestimmter Erwartung vor ein "Bild" tritt – und sieht sich nun mit seiner eigenen Erwartung konfrontiert. Paolinis "reine Anwendung" versucht, die Darstellung als bewusstes Gegenüber zur implizierten Vorstellung zu realisieren, bzw. die Form vom Inhalt abzusetzen (was ihm – in semiotischer Hinsicht – natürlich nur insofern gelingen kann, als dass der Inhalt à distance, oder "unvollendet" erscheint). Hätte man es mit einer verbalen Sprachform, anstatt mit künstlerischer, zu tun, müsste man Paolinis nackte Leinwand als Wort (Signifikant) auffassen, dessen Bedeutung (Signifikat) das Wort: 'Wort' ist. D.h., dessen gezielte Bedeutung jede sein kann – und die wir uns selbst undeutlich dazu vorstellen. (Was denkt man beim Wort: 'Wort'?)

1.2.1.2. Rahmung

Der Rahmen eines Bildes hat grundsätzlich zwei Funktionen: einmal als Träger des Werkes (Mechanik zum Aufhängen oder -stellen), zum anderen als Einfassung, als Uebergang zwischen zwei optischen Realitäten: der sich ändernden Umgebung (Galerie, "Wirklichkeit"), und dem unveränderlichen Bildausschnitt. Im weiteren konstituiert die Rahmung den gewählten Ausschnitt, zwingt das Blickfeld in eine bestimmte optische Richtung. Damit hängt die perspektivische Darstellung, der suggerierte Bildraum, zusammen (vgl. auch Stichwort "Darstellung").

Nachdem der Rahmung im Sinne von "Bekleidung" einige Werke gewidmet waren (6), beschäftigte er sich mit der wenig bewussten Tatsache, dass der Rahmen normalerweise dem Bildformat angepasst sein muss: er thematisierte die Grenze (als Riss, als Gebiet) zweier verschiedener ikonischen Funktionen (7).

Paolini: "Die Technik ist das eigentliche Bild der Leinwand. Die Zeichnung (das Bild, als Wunsch dieser Materialien) ist nichts anderes als die korrekte Darstellung dieser selben Materialien." (8).

Die Montage des Bildes am Rahmen bedeutet die Anleitung, wie das Bild "gelesen" werden soll, d.h. der Rahmen ist Index für die Betrachtung des Bildes: Er gibt ein vorn/hinten, ein oben/unten usw. an. Paolini ironisiert diese Bestimmung, dass die Rahmung automatisch dem Bild eine Vorder- und eine Kehrseite aufzwingt - bei ihm hat ein Bild immer mehr als eine Ansicht. Er heftet z.B. bunte Karten, Fotos usw. auf die "Rückseite" gerahmter Leinwände, die dem Werk den Titel geben, die aber, wenn sie zur Wand gekehrt ("richtig"...) aufgehängt sind, nicht sichtbar werden (9).

Ebenso beschäftigt er sich mit dem Rahmen als normalerweise aussen liegende Um-Randung: Er setzt Rahmungen innerhalb den Bildern, drückt somit die (potentielle) Darstellung nach aussen. M.a.W.: Er stellt die Bedingung in Frage, dass man "einrahmen" muss - er lässt zur Abwechslung einmal "aus-rahmen" (10).

Paolini: "Bisher war es die Sprache, die in meinen Arbeiten von sich aus eine bildhafte Erscheinung nahegelegt hat; jetzt ist es die (nahegelegte) Erscheinung, die das Rätsel der Sprache zu verwirklichen scheint." (11).

Was meinte Paolini mit diesem Ausspruch, den er in zeitlichem Abstand zu den hier behandelten Werken tat? Paolini versuchte hier, mit (künstlerisch-materieller) Sprache eine Erscheinung zu evozieren. Später wird er über das Mittel der Bild-Erscheinung die Frage nach den Bedingungen der Kunst untersuchen (vgl. Stichwort "Darstellung"

und folgende). Im vorliegenden Zusammenhang heisst es, dass es eine "Ikonografie" (fixe Vorstellungen) eines "Bildes" an und für sich gibt, welche das Bild in seiner eigenen Aussage einschränkt, oder kategorisiert. Indem Paolini diese ikonografischen Prämissen isoliert und aufzeigt, will er uns das "Rätsel der (Kunst)-Sprache" – d.h. unsere durch Tradition gezielte Bilderwartung – bewusst werden lassen.

1.2.1.3. Linie

Das "Bild" auf der Leinwand kann nur gelesen werden, wenn es in optischem Kontrast zur Leinwand steht. Zum Kunstwerk gehört also mindestens die Spur von Tusche, Bleistift etc., oder Farbe. Noch vor der Farbe hat Paolini die "Linie" ausgiebig thematisiert.

Seine ersten Werke darüber zeigen, dass wir gewohnt sind, eine Linie nicht als solche, sondern sogleich als Kontur, als Bedeutung zu sehen. So bilden drei in bestimmtem Verhältnis zueinandergesetzte Linien nicht eine abstrakte Figur, sondern bedeuten gleich den Buchstaben: 'A'; oder eine andere Linienkombination ist keine "Musterrung", sondern wird sofort als klassische Bildeinteilung (squadatura) interpretiert (12). Sobald also eine Übereinstimmung mit einem gelernten "Ikon" auftritt, geraten wir in einen eigentlichen Rezeptions-Zwang, die Sache so und nicht anders aufzufassen.

Neben der klassischen Fluchtlinienunterteilung (squadatura) ist auch Raster- und Millimeterpapier primär Indiz für potentielle Zeichnungen. Paolini ahmt in einer Reihe von Arbeiten die Rasterung mit Variationen nach (13); es handle sich dabei um "eine Zeichnung, die auf bereits gerastertem Papier eine alternative Quadratur gezogen hat", meint er dazu (14). Damit wird ausgedrückt, dass der Künstler Kopist seiner "vista", Übersetzer eines lebendigen visuellen Eindrucks in die mathematische Forderung zweidimensionaler Perspektive ist. Der eigentliche Prozess dieser Übersetzung ist im Bildraaster (squadatura-

na) schon enthalten (15).

Paolini: "Was ich eigentlich, als "grundsätzliche Qualität" eines Künstlers, will, ist (...) die direkte, die garantierte, lesbare Übersetzung; ist die kompositionelle Ausarbeitung einer Technik, die schon aus sich selbst her existiert. Die Schwierigkeit besteht darin, die Untersuchungsebene nur eben darauf zu beschränken - in Anbetracht einerseits von falschen Lösungen der Tautologie, andererseits vom Gefallen an einer Zufälligkeit. Letztlich ist es die Schwierigkeit, gerade dieser Aufgabenstellung einen "ästhetischen" Wert zu verleihen." (16).

1.2.1.4. Farbe

Die Farbe im Bild stellt einen Komplex diverser Bedeutungsmöglichkeiten dar. Einerseits hat sie - durch den Kontur - neben dem flächigen auch linearen Charakter, andererseits übertrifft sie die Linie durch die zusätzliche Dimension der Farb-Psychologie, durch die Qualität breitflächigen Farbauftrages (dick, lasierend, minutiös, schwungvoll ...), sowie durch die quantitative Streuung auf dem Hintergrund.

Paolini isoliert zunächst "Farbe" als rein materiellen Begriff. Sein in einen Rahmen - wie in ein Gestell - gesetztes Farbbüchchen ist berühmt geworden. Im Weiteren umgeht er die Nuancierung der Farbpsychologie, indem er oft mit weisser "Farbe" arbeitet (17).

Farbe in ihrem Grad der Präsenz, ihrer Rolle als "Bild", stellt einen anderen thematischen Schritt bei Paolini dar. Farbe kann, rein durch ihre Qualität des Auftrages, einen ganzen Bildgehalt dominieren: Sie ist nicht Interpret, oder der Darstellung untergeordnet, sondern die Darstellung selbst (18).

Dann fragt er induktiv nach dem Prozess, welcher das Bild dazu bringt, "Farbe zu bekennen", und vergleicht industriell gefertigte Standard-Farbmuster als Täfelchen mit ebensolcher Standard-Farbe, die er aber - "handmade" - selbst auf die Leinwand auftrug (19). Wie wird Farbe manipuliert, wodurch wird sie charakterisiert? Farbe in der Industrie gilt nicht als "kunstsprachlich", hingegen die Farbe, welche durch die Hand des Künstlers ging - bzw. mit des Künstlers Pinsel aufgetragen wurde. Der Pinsel, als Symbol für die künstlerische Aussage (20), verkörpert also die Spannung zwischen unberührter Leinwand und noch "identitätsloser" Farbe.

Paolini: "Die ganze Malerei ist im Pinsel - Schichtungen von Erfahrung und Technik. Eine emblematische Frage liegt im Pinsel und in der Leinwand - nicht, wie sich das Bild entwickeln soll, sondern warum dieses existiert, beruhend wiederum auf dem "Warum" der nackten Existenz der Leinwand." (21).

1.2.1.5. Aufstellungsort

Ein Bild ist eine Aussage. Um "sprechen" zu können, benötigt es eine geeignete Präsentation, ein geeignetes Forum: Wand und Raum gehören zum Instrumentarium des Werkes ebenso wie Leinwand, Rahmen, Linie und Farbe. Im Kontakt mit der Wand wird diese selbst zum Bestandteil des Bildes, sie wirkt als weiterer "Rahmen". Diese, eigentlich unendlich weiterführbare Rahmung des Bildes durch die Mauer, die Galerie, etc., bildet in Paolinis Schaffen ein ausgedehntes Untersuchungsfeld (vgl. auch Abschnitt: "Zeit, des Ortes").

Erst beginnt er mit Arbeiten, deren "Bild" die eigene, verkleinerte Darstellung ist - oder, je nachdem, deren "Rahmung" die eigene, vergrößerte Darstellung ist (22).

Neben dem Bild-im-Bild gibt es eine Reihe von Aufstellungsort-im-Bild-Arbeiten, in fotografischen Techniken, welche, am selben Ort belas-

sen, die Wand hinter sich verdecken, aber sie gleichzeitig als "Bild" wiedergeben (23).

Das Objekt als "positive" Präsenz wird erst fassbar durch die "negative" Präsenz des Raumes. Dieses Entweder-Oder wollte Paolini überwinden in Werken, bei denen Raum und Bild zur Einheit verschmelzen (24), oder mit Arbeiten, wie die der Plexiglasbuchstaben "QUI" und "DOVE" (25), "Hier" und "Wo", welche einen abstrakten räumlichen Ort mit einem konkreten verbinden. Solche Realisationen "waren mehr ein Aufzeigen denn ein Erfinden", meint Paolini (26).

Herkömmlicherweise versteht man als "Bild" die Darstellung einer anderen Wirklichkeit, die Konservierung – materielle Uebersetzung in bildsprachliche Chiffren – einer mentalen oder visuellen Rezeption. Die Fixierung durch künstlerisches Instrumentarium (Bildträger, Farbe ...) bedeutet zwar eine Beeinträchtigung der ursprünglichen Bild-Intuition, doch hat die künstlerische Tradition spezifische Hilfsmittel geschaffen, um die Uebersetzung von Vorstellung zu Darstellung (AB-BILD) möglichst mühelos erscheinen zu lassen. (Hauptproblem, male-ri-sch, war die Uebersetzung von der Drei- in die Zweidimensionalität). Die erste Aufgabe des Künstlers lag bis anhin im Erlernen der perspektivischen Konstruktion, in der Schaffung eines illusorischen Bildraumes. Das Abbild musste also Rücksicht auf optisch-physiologische Gesetze nehmen, um deutlich lesbar zu sein; m.a.W., die Vorstellung (Kunst-Intuition) passte sich den menschlichen Bedingungen für Darstellung (Physiologie und Kulturtradition der Wahrnehmung) an.

Paolini widersetzt sich dieser Konstellation. Er gibt seiner künstlerischen Eingebung nach, nicht der Konditionierung des Betrachters. Er sieht sich als Sammler von Idizien, nicht als Interpret. Von diesem Standpunkt aus betrachtet er minutiös Möglichkeit und Einschränkung der Bildäußerung und deckt auf, wie irreführend Vor-Erwartungen

sind, die an ein Bild gestellt werden.

Paolini: "Ein Bild machen, bedeutet nicht, es zu rechtfertigen, es verständlich machen zu wollen, ihm einen bestimmten Sinn zuzulegen. Ein Bild machen heisst vielmehr, etwas Unverzichtbares/irrinunciabile/zu entziffern, ihm eine Gestalt zu geben, es zu entdecken. Ein Bild entspricht nicht den Erwartungen dessen, der es betrachtet, aber es muss ihnen auch nicht unbedingt widersprechen." (27).

und

"Die (Kunst-)Sprache findet ihre eigene Rechtfertigung in einem Bild, das reine Anwendung eben dieser Sprache ist, mit interner Zielsetzung – nicht als Erwiderung, nicht als Technik. Ich gebrauche (Kunst-)Sprache nicht als Technik, sondern als Antrieb/attività/, daher poetisch." (28).

Paolini verwendet hier den Ausdruck "poetisch" als Synonym für "intuitiv", oder "emotiv" – bzw. als "assoziativ" im Gegensatz zu "logisch" (technisch). Seine Haltung ist die, der Kunstsprache möglichst genau, oder unvoreingenommen, zu "lauschen". Dies bedeutet semiotisch nichts anderes, als sich möglichst frei von überkommenen Vorstellungen (Ikonizitäts-Tradition) zu halten, und sich auf das Wesentliche, d.h. die Struktur seines Codes, zu konzentrieren. Seine häufigen, mit Verve vorgetragenen Beteuerungen, dass die Kunst etwas Unabhängiges, und nicht machbar, sondern bestenfalls entdeckbar sei, zielen dahin, sich der "Normalsprache" und der "poetischen Sprache" in der Kunst bewusst zu werden.

1.2.3. Zeit

Paolini hat nun die direkt materiellen Komponenten eines Kunstwerkes voneinander getrennt und auf ihre Grundstruktur zurückgeführt. Damit Kunst "erscheint", gehört aber nicht nur der Raum dazu, sondern ein bestimmtes Entgegenkommen, eine Erwartungshaltung (semiotisch gesagt: Um senden zu können, muss ein Empfänger bereit stehen). Diese

Erwartungshaltung geht über das ikonografische Wissen ("Voreingenommenheit") des Betrachters hinaus; es ist der Parameter "Zeit", der das einzelne Werk ebenso wie die Kunst als Phänomen überhaupt beinhaltet.

Paolini bleibt bei seiner Methode, "vom Kunstwerk aus" vorzugehen. Er thematisierte erst die Zeit als Bedingung des Ortes (Erwartung des Kunstkontextes, im Rahmen der Galerie oder des Museums). Dann die Zeit, welche einem einzelnen Bild anhaftet (die Zeit, die der Künstler für dessen spezielle Realisierung bestimmt). Dann die Zeit als historischer Leitfaden für ein bestimmtes Motiv (innerhalb der sich das Motiv in immer neuer Form zeigt).

Beim letztgenannten Punkt wird er feststellen, dass die "Zeit" ein unendlicher Rahmen ist, in welchem Kunst, ewig sich wandelnd, zur Darstellung gelangt. Dieser Aspekt, Zeit als Parameter für die Erscheinungsbild-Änderung, wird unter dem Abschnitt "Darstellung" besonders aufgegriffen.

"Zeit" wird auch fortan ein konstanter Faktor der Variation im Schaffen Paolinis. Deshalb muss sie auch Inhalt der Kapitel "Identität" (als Selbstbefragung) und "Mystik" bilden.

Hier also nur die grundsätzliche Befragung.

1.2.2.1. Zeit des Ortes

Zu einem Kunstwerk gehört nicht nur die Zeit, durch die es existiert, sondern auch der Zeitbegriff von "Erwartung". Paolini untersucht nun, vom Standpunkt der "Kunst" aus gesehen, die Konditionierung des Ortes, welcher zur Erscheinung der Kunst gehört.

Was bestimmt den "Auftritt" der Kunst? Der Ort (Museum, Galerie) hat bestimmte Merkmale, welche wir uns als "Spuren der Kunst" vorstellen.

- Die Merkmale des Ortes können "Vernissage" bedeuten. Hierzu schlug Paolini ein Werk vor, das die Besucher mit einem zweiten, "bereits anwesenden" Publikum konfrontiert (29). Es sind Fototafeln mit einem mehrfach abgebildeten, steifen Herrn. Der Erwartende (Besucher) spürt nun selbst, wie Erwartung (in Form der abgebildeten "Betrachter") auf die Kunst-Erscheinung verweist, d.h. dass diese Erwartung vom Umstand, vom ORT her, zum Kunstwerk gehört.

- Die Merkmale des Ortes können auch "Nachfolge" bedeuten. Damit ist der unaufhörliche Fluss von Kunst, die von "Zeit" zu "Zeit" immer wieder neuen Ausstellungen, gemeint. Paolini thematisierte den Raum als Atmosphäre dieser Aussage-Wiederholung, indem er das Foto einer leeren Galerie – als "Behälter" der Kunstabfolgen – selbst als "Bild" ausstellte (30). Seine Kritikerin, Carla Lonzi, schrieb dazu: "Wie wenn die vergangenen Bilder in einer optischen Täuschung ihre Schatten auf den Mauern belassen hätten, von den Künstlern hervorge-rufen, aber unreal und unkörperlich: ausserhalb von Raum und Zeit, ausserhalb von Kontext und ihrer eigenen Geschichtskategorie, in ihrem reinen Wert als Bilder, also in einer Art metaphysischer Essenz." (31).

- Die Merkmale des Ortes können auch "Stationen einer Reise" bedeuten. Ein Kunstwerk wandert von Ort zu Ort, und bringt zu jeder neuen Ausstellung die Historizität von früheren "Stationen" mit. Ein Ort (Museum) ist mal zukünftiger, mal vergangener Fixpunkt verschiedener solcher Reisen. Paolini realisierte hierzu eine Reihung von Fotos, die je das Innere verschiedener Museen zeigen (32). In einer frühen Fassung heisst der Titel dazu "Echo", und so verkörpern auch die abgebildeten Räume den Widerhall von Kunstsprache und ihrem Erscheinen innerhalb der Zeit.

1.2.2.2. Zeit des einzelnen Werkes

Paolini zeigt eine grosse Abneigung gegen Festlegung jeglicher Art, insbesondere aber gegen die zeitliche Festnagelung einer Kunstäusserung. Er untersucht, wodurch eine solche Fixierung zustandekommt und Möglichkeiten, dieser zu entgehen.

Ein Blatt Papier mit dem Schriftzug "Primo appunto sul tempo" (erste Notiz zur Zeit) wird gerade durch diesen Vermerk auf Paolinis Werk-datierung verwiesen: 1968. (33). Es bleibt offen, ob er in Zukunft weitere "Notizen" zur Zeit anfügen will, d.h. ob er das Werk wieder aufnimmt und erneut signiert.

Ganz ähnlich verfährt er in einem Buch, das seine Werksignaturen aus der Zeit 1960-71 kumuliert. Und doch bestimmt die letzte Unterschrift die zeitliche Fixierung des Ganzen: Paolinis Signatur des Buches, 1971 (34). Der kritische Moment ist also der des Signierens.

Paolini: "Eine Erscheinung zu überschreiben, ein nicht abwägbares Datum authentisch zu machen (den "originalen" Raum eines Bildes, oder irgendeine kurze Notiz), kann entweder unbegrenzte Vorahnung bedeuten, oder, im Gegenteil, das klare Bewusstsein des Skandals. Ich kann mir nicht vormachen, dass mehr in die künstlerisch-berufliche Aufgabe/dovere professionale/einfließen sollte, als in die Erwartung des Spielers, der, gemäss seiner Veranlagung und Berufung, fortfahren wird, die eigentlichen Karten/proprie carte/zu verbergen. Bis wann? Die Antwort ist offensichtlich: für immer, oder auch nie." (35).

Neben der Bestätigung, dass für Paolini die Signatur eine Bedrängnis bedeutet, zeigt dieses Zitat besonders, dass er sich dem Berufsspieler vergleicht, der nicht mit "offenen Karten" spielt. Das mag heissen, dass Paolini zwar einiges "zeigt" (ausstellt, signiert), aber nicht

das, was es "eigentlich" bedeutet, sondern ein "für immer oder auch nie" dauerndes Verbergen betreibt. Wir haben zwar, durch Datum und Signatur, für jedes Werk Paolinis eine Handhabe, doch diese soll nicht absolut, sondern als möglicher Aspekt, aufgefasst werden.

1.2.2.3. Zeit des Motives

Unter "Zeit des Motives" wollen wir das Gebiet verstehen, das ein Motiv innerhalb der Kunstgeschichte einnimmt. Die Idee eines Bildes beinhaltet nicht nur die Zeit, die es benötigt, um zur "Erscheinung" zu werden, sondern auch die dem Motiv selbst immanente Zeit des Kulturkontextes, bzw. seine Historizität.

Paolini nimmt im wahrsten Sinn des Wortes "klassische" Motive auf, als Potential, als reicher Fundus, aus dem zu jedem gegebenen Zeitpunkt eine neue Erscheinungsform geschöpft werden kann. In einer Serie kombiniert er das Motiv der heroischen männlichen Standfigur im Kontrapost. Er bildet Collagen aus Fotos, Kupferstichen, Silhouetten und Umrisslinien bekannter Darstellungen des hochklassischen Apollo-Typus (36). Diese Akkumulation nennt er "Kratylos", nach einem Dialog Platons über die Sprache. Das Motiv tritt in den Dialog mit sich selbst – und offenbart dabei, dass seine "wahre Gestalt" sich hinter der Unendlichkeit immer neuer Formulierungen verbirgt. (Vgl. auch Abschnitt "Identität").

Ähnlich verfährt er mit einer antiken Mädchenfigur, die im selben Bild mehrmals, aus verschiedenen Perspektiven, in unterschiedlicher Grösse und durchsetzt mit Einrahmungsfragmenten, erscheint (37). Dem Titel entsprechend – "Palais des mirages" (Spiegelkabinett) – fühlt man sich geblendet: was soll man fokussieren, wo liegt das Motiv "wirklich"? Die Thematik solch mehrmaliger Einrahmung bzw. Ausschneidung kehrt in Paolinis Oeuvre immer wieder (vgl. Abschnitt "Darstellung").

Es gibt also keine definitive Erscheinungsform, das Motiv kumuliert sich in einer Art Maskerade. Alles, was der Künstler offenbaren kann, sind Augen-Blicke aus dem unaufhörlichen Wandel des Motivs. Paolini will dazu keine neue Formulierung schaffen, sondern mehr wie ein historischer Nachforscher die Indizien sichern, welche Ikone zum "Motiv" werden liessen.

Paolini: "Meine Arbeiten sind vielleicht nur SPUREN davon, wie ich auf sie gekommen bin ..." (38).

1.2.3. Darstellung

Ein bis heute zentraler Punkt im Schaffen Paolinis ist die Frage nach dem "Sehen", bzw. dem "Gesehen werden". Paolini ist ein vollendeter Dialektiker: Für ihn gibt es keine eindeutige, gerichtete Sicht-Einstellung, sondern grösstenteils unerklärliche Wahrnehmungsphänomene, welche das Gefälle Subjekt-Objekt irreal auflösen und den Parameter der Zeit ebenso. In semiotischer Hinsicht ist diese künstlerische Haltung Paolinis grundsätzlich zukunftsorientiert. Er verwendet nicht nur einen avantgardistischen Code (Rätselhaftigkeit der Dialektik), sondern konzentriert sich auf genau den Mechanismus, welcher das Avantgardistische in der Kunst bedingt: nämlich auf die Zeit (auf den Prozess der Kunst-Konsumation), welche auf Seiten der (noch nicht realisierten) Kunstäusserungen steht – nicht auf Seiten des diese realisierenden Künstlers. Wenn Paolini Werke macht, welche (zukünftige, aber auch vergangene) Kunstäusserungen als POTENZ beinhalten, so kann er sich in grossem Mass der Ikonifizierung entziehen. Je mehr er auf persönliche Darstellungsweise ("Handschrift") verzichtet, desto grösser wird der Faktor der Vorstellung, desto mehr (zeitlich aktuellen) Raum stellt er dem Prozess des Kunstverständnisses zur Verfügung.

Die Zeitlichkeit, welche innerhalb der Thematik von "Darstellung" zur Sprache kommt, ist ein offener Faktor, d.h. als Existenzbedingung

des "Sichtbaren" überhaupt zu nehmen. (Vgl. anderweitig Abschnitt "Zeit".)

1.2.3.1. Ausschnitte von Bildern

Betrifft die Frage des "Sehens" das Bild als Ausschnitt aus weiterem Kontext (als "Fenster"), so muss angenommen werden, dass das Bild (der Ausschnitt) aus der (Ein-)Stellung des Betrachters entsteht, genauso wie ein Foto durch Wahl von Objektiv und Blende bestimmt wird. Ist der "Rahmen" zu weit gewählt, sieht man die Details nicht; ist die Aufmerksamkeit auf Einzelheiten gerichtet, so verliert man den Zusammenhang. Beide Richtungen – mikro- und makroskopisch – sind grenzenlos; unser Blickwinkel also eine von unendlich vielen Möglichkeiten.

Paolini thematisierte u.a. Erweiterungen des "Gesichtsfeldes", indem er dieselbe Darstellung in immer weiter gefasstem Kontext wiederholte (39).

Paolini: "Dieser Kunstgriff zielt auf eine Art paradoxer Objektivität, indem er in die Gegenwart, in den Augenblick der Wahrnehmung, eine zeitliche Antinomie einführt und dadurch zu einer zirkulären statt einer direkten Lektüre zwingt, die die Erscheinung ihrer Evidenz beraubt. All das bis zum "Augenblick der Wahrheit", der immer jenseits jeder Absicht liegt. Was übrig bleibt ist die reine Präsenz (erhaben oder bedeutungslos) eines Werkes, dessen Schicksal die Erweiterung der endlosen Kette von Entdeckungen ist, die den unergründlichen Weg der Kunst beseelen." (40).

Der Betrachter soll also lernen, dass die "Erscheinung" ein Glied der "endlosen Kette von Entdeckungen" bildet, oder unendliche Darstellungsmöglichkeiten in sich trägt – bis zum "Augenblick der Wahrheit", d.h. ad infinitum, da diese "Wahrheit" Fiktion ist. Die Möglichkeiten verschiedener "Evidenz" sind unbegrenzt und auch unerforschlich, da

es der Kunst wesenseigen sei, dass ihre "Seele" "jenseits jeder Absicht" ist, d.h. nicht intelligibel sei. Hier entwickelt Paolini einen stark romantischen Ansatz, der geradlinig zur völligen Mystifikation führen wird (vgl. Abschnitt "Mystik").

1.2.3.2. Bilder von Ausschnitten

Betrifft die Frage des "Sehens" unseren physiologischen Apparat der Wahrnehmung, d.h. die Grössen- und Formveränderungen auf der Netzhaut, welche unsere "Sicht" konstituieren, sind Paolinis Arbeiten über die Perspektive angesprochen.

Das wohl berühmteste Beispiel dafür, und auch das auf geniale Weise einfachste, ist seine Serie von Leinwänden, die jeweils ihre eigene Projektion in sich skizziert zeigen (41).

Dass die Perspektive direkt irreführend sein und nur noch in einem Chaos enden kann, welches den Betrachter im wahrsten Sinn des Wortes "Hals über Kopf" wirft, drückt Paolini in einer Serie aus, wo die bes. im 17. Jh. so beliebten Perspektivlinien des Auges sich um eine Figur wie in einem Spiegelkabinett verwirren (42).

Eine grössere Werkgruppe befasst sich mit Erscheinungen, die den Betrachter nicht nur bezüglich seiner Ein-Stellung manipulieren, sondern ihn direkt ausschliessen, indem sie einen eigenen, introvertierten Bildraum fingieren, in den der Betrachter nur als ausserhalb Gestellter blicken kann (43).

Demonstrativ für seine analytische Dialektik steht eine Reihe von "Spiegelungen", wo z.B. zwei identische Formen einander gegenüberstehen und sich so gegenseitig Inhalt sind (44), wobei der Betrachter wieder ausserhalb des zwischen "Kunst" und "Kunst" geschlossenen Sichtkreises plaziert wird.

Paolini: "Ist das Sehen symmetrisch? Die Erscheinung ist dem Bild implizit, Wahrnehmung bewegt sich parallel zur bildhaften Erscheinung, und die Zeit liegt ausserhalb der Wahrnehmung." (45).

Was steckt in dieser mystischen Aeusserung? Dass die Leinwand, wie bereits abgehandelt, im Voraus schon alle möglichen Bilder beinhaltet. Dass der visuelle Aufnahmeprozess (notgedrungen) an der Ober-Fläche der Leinwand bleibt, nicht in den fingierten Bildraum dahinter "körperlich" eindringen kann. Die Zeit ist insofern ausserhalb, als dass das Bild sich jeder Rezeption – jedem "Zeitpunkt" – in unveränderter Gestalt präsentiert.

Paolini berücksichtigt mithin nur den Darstellungs-Faktor des Werkes. Dessen Vorstellungs-Faktor setzt er insofern ausserhalb der Zeit, als dass er die Zeit selbst thematisiert: Inhalt seiner Werke ist letztlich eine POTENZ, oder Unendlichkeit; er ist die "Erweiterung der endlosen Kette" der Kunstäusserungen. Dabei spürt Paolini, dass mit dem "Sehen" zwischen Kunst und Mensch keine "echte" Kommunikation zustandekommt, da letzterer immer an der Ober-Fläche (auch im übertragenen Sinn) Halt machen muss. Der Betrachter "weiss" nichts vom Wesen der Bild-Aeusserung, er sieht nur EINE von unendlich möglichen Gestalts-Erscheinungen (wie auf einem Foto, das Lebendigkeit jeweils zu EINEM ausserzeitlichen Bild erstarren lässt). Das "Wissen" um die Gesamtheit der Erscheinungsformen kann nur die "Kunst" selbst haben, nur sie ist für "Kunst" ein adäquater Kommunikationspartner. Paolini erreicht also den Punkt, wo er die einzelne Erscheinung (Bild) für den Betrachter nicht nur relativiert (als Glied einer Kette), sondern wo er ihn explizit ganz ausserhalb des Verständnissfeldes für Kunst ansiedelt. Der ästhetische Dialog entwickelt sich in einem für uns geschlossenen System – im besten Fall sind wir aussenstehende Zuschauer.

Kunst, konfrontiert mit sich selbst, realisiert er nicht nur wörtlich

(46), sondern auch indem er ihr sogar den Prozess der Selbst-Wahrnehmung zugesteht und thematisiert. Ein solcher mentaler Höhepunkt der Umdrehung Objekt-Subjekt, des aktiven "Sehens" eines Kunstwerkes, stellt "Elegia" (47) dar: Es ist die Gipskopie des Auges von Michelangelo David, mit eingesetztem Spiegel in der Pupille. An der Biennale Venedig 1970 stellte Paolini seine "Elegia" als einziges Werk aus, mit der Begründung:

"Von all den hier aufgeführten Werken habe ich nur "Elegia" ausgestellt, mein in zeitlicher Reihenfolge letztes, und das Einzige unter allen, welche die anderen alle 'gesehen' hat." (48).

Und:

"'Elegia' beabsichtigt die objekthafte Transfiguration des Phänomens Sehen – ein Phänomen, das sich gegen jeden Versuch der objekthaften Darstellung wehrt." (49).

Diese letzte Erklärung verdeutlicht auch verbal, dass Paolini nun eine rein mentale Kunst verfolgt. Also doch Konzeptkunst?

Eben nicht. Denn er verwendet nicht einfach eine nackte Spiegelplatte, oder zieht mit Fäden perspektivische Winkel, oder stellt "unsichtbare Kunst" aus, oder proklamiert deren plötzliche Stummheit. (All dies könnte das Phänomen des "Sehens" oder unsere "Ausgeschlossenheit" auch erklären). Paolini verwendet altes Kunstmaterial, und zwar das bekannteste antike Material; gerade das, welches am meisten ikonifiziert wurde. Und dies nochmals in einer Form, die ein weiteres Feld von Konnotationen eröffnet: in Form weisser, originalmasstäblicher Gipsabgüsse, wie sie als archäologisches Lehrmittel dienen. In Form einer grafischen Sprache, die eindeutig auf klassizistische Kunstbetrachtung verweist (sofern er nicht direkte Kopien nach Kunst-Lehrbüchern des 17. Jh. verwendet (50)). In Form dieser zurückgenommenen, enzyklopädischen Präsentation, die an die emsige Wissenschaftlichkeit, an den Glauben an Kunst als "bello intelligibile", eines Alberti oder Winckelmann erinnern MUSS, Paolini spürt,

dass er der Ikonifizierung seines Idiolektes am besten dadurch entgeht, dass er ihr möglichst wenig Anhalt dafür bietet, d.h. möglichst wenig eigene "Handschrift" zeigt. Diese Methode umschreibt er mit "sich wehren gegen jede objekthafte Darstellung". Semiotisch gesagt, nimmt er also die "Handschrift" bestens bekannter Kunstsprache (Normalsprache), so dass sein eigener Darstellungs-Faktor "gefeit", d.h. nicht mehr objekthaft ist – weil er nämlich bereits eine Ikonizität ist. Er nimmt eine Darstellung, die im Verlauf des Kunstverständnisses bereits eine feste Vorstellung konnotiert – damit "transfiguriert" er das Sehen.

Paolini: "Die Wahl der Ikonografie ist beiläufig, fast unbeabsichtigt.

Das Bild-Image, wenn es in Erscheinung tritt, ist wie das Bild eines Bildes; beinahe, als rechtfertige es die Existenz des Gemäldes." (51).

Es ist in diesem Zusammenhang weniger bedeutsam, WELCHE Ikonografie er nimmt (obwohl seine Auswahl keineswegs zufällig ist), als DASS er bereits vorhandene Ikonografie wählt – denn diese ist Paolinis "Rechtfertigung", dass er tatsächlich (mit) "Kunst" schafft.

Das Neue an Paolinis Code liegt offenbar gerade darin, dass er im darstellerischen Faktor nichts "Neues" bringt, was die gesamte Aufmerksamkeit des Betrachters auf den assoziativen Faktor lenken muss. Seine Werke sind "objekthafte Transfigurationen", aber eigentlich gerade nicht, weil sie der "objekthaften Darstellung" wehren, sondern weil sie dieses "Dingliche" als ausserordentlich starken Faktor einbringen: als absoluten, als Null-Faktor. Sie sind "objekthafte Transfigurationen", weil die "objekthafte Darstellung" deutlich/schon bekannt, signalisiert, d.h. ohne weiteren Lernprozess direkt auf die Vorstellung (Inhalt) verweist. Und es ist gerade dieses/schon bekannt/, welches Paolinis Thema das zentrale Motiv verleiht: Ist Kunst überhaupt erkennbar?

1.2.4. Identität

1.2.4.1. Als Selbstbefragung

1.2.4.1.1. Selbstbefragung seiner Person

Gibt es eine Identität des Künstlers im Bild, als dessen unverwechselbare "Blende"?

Paolini: "Meine ganze Arbeit dreht sich um eine dem Bild innewohnende Blende/diaframma/: Gleich einem Spiegel, der diejenigen Erscheinungen widerspiegelt und offenbart, die ihn konstituieren." (52).

Und:

"Ich habe mich nie damit beschäftigt, meine Gegenwart zu rechtfertigen, sondern eher, meine reine Teilnahme zu beschreiben. Mich interessiert nicht ein wachsendes Resultat, als konkrete Bestätigung, als vielmehr die Erwartung, die wie zwischen Klammern von Mal zu Mal gewählt wird." (53).

Paolini gehört als Künstler mit zum Inventar, das von der Kunst benützt wird, um auszusagen – denn er richtet aus, welche "Erscheinungen widerspiegelt" werden sollen. Da er seine "Gegenwart" nicht zu "rechtfertigen" hatte, schuf er keine Selbstbildnisse im herkömmlichen Sinn, sondern stellte sich selbst als "gespielte reine Tatsache" dar – quasi, nicht wie ER sich sieht, sondern wie die "KUNST" ihn sieht, d.h. teilweise verdeckt von anderen Bestandteilen des Bildes (Rahmen, Zeichnung) (54). Vgl. zum Stichwort "Selbstbildnis" auch Abschnitt "Selbstbefragung innerhalb der Kunst".

Paolini: "In der letzten Analyse ist die Frage: Bin ich es, der spricht, oder bist du es, der zuhört? Ist es das sich anbietende Werk, oder der es erwartende Kontext? Wenn es – wie es scheint – WIR sind (ICH und DU), die diesen Dialog führen, dann haben wir keine weiteren Gesprächspartner. Der Sinn, der dem Werk zugrunde liegt (der gleiche,

der diese Begegnung regelt), ist das Ueben von Sprache." (55).

Wiederum die Umdrehung Objekt-Subjekt (vgl. S. -60-) - ich oder du? -, wiederum die Voreingenommenheit des Betrachters, des "erwartenden Kontextes" (vgl. S. -47-, -52-). Bezeichnend ist im zitierten Ausspruch, dass Paolini das "ich" und der "erwartende Kontext" zusammennimmt, d.h. sich nicht als Schöpfer, sondern mehr als allgemeiner Betrachter einschätzt. Am bemerkenswertesten ist jedoch die (semiotische) Folgerung: "Der Sinn ... ist das Ueben von Sprache". Dies wirft nochmals Licht auf seine bereits erwähnte Benützung ikonografischen Materials (künstlerischer Normalsprache): Er "übt" diese, d.h. formuliert Altbekanntes zu neuer Aussage. Wobei Paolini "neu" nicht zeitlich-entwicklungsmässig verstehen will, sondern als "zusätzlich", als weiteres Glied in der "endlosen Kette von Entdeckungen" (S. -57-) der Kunst.

Es ist zu folgern, dass sich Paolini für seinen künstlerischen "Dialog" nicht mehr Identität zugesteht, als die eines Mal-Instrumentes, des Pinsels z.B. Wie bei jenem ("emblematische Frage, S. -48-), besteht die Identität aus einer "Erwartung zwischen Klammern", die sich erneuert vor jedem Werk.

1.2.4.1.2. Selbstbefragung seines Oeuvres

Gibt es eine Identität aller seiner Werke als geschlossenes Oeuvre?

Paolini: "Ein Bild, 1960 gemalt, übertrifft immer noch alles, was ich darüber sagen könnte. Niemand kann ein Bild beschreiben. Zwei Bilder können - unter Umständen - den Maler sich selbst erkennen lassen. Könnte demnach ein Bild ein Bild beschreiben? (Wäre ich fähig, die Zukunft der Kunst zu sehen, würde ich ihren Aspekt nicht von der Kunst der Gegenwart unterscheiden können. Zwar könnte ich glauben, sie bereits gesehen zu haben, aber die Hypothese wäre eine

derart leichtsinnige, dass ich überzeugt bin, ich würde mit der Vergangenheit kollidieren. Wenn die Kunst keine Zukunft hat (und offensichtlich hat sie auch keine Vergangenheit), so folgt, dass sie in der Gegenwart lediglich über die Illusion dieser beiden Sphären verfügt." (56).

Nicht Paolini als Autor seiner Werke, sondern die Bilder selbst werden befragt. Dies demonstriert er mit der Wiederaufnahme eines Bildes von 1960, das in Variationen 1970 und 1971 neu zur Sprache kommt (57). Damit unterstützt er seine Aussage, dass Kunst weder Zukunft noch Vergangenheit hat, sondern die "Illusion dieser beiden Sphären" darstellt. (Inwieweit dies auch mit der Verschmelzung mit Oeuvres anderer Künstler zusammenhängt, wird unter "Selbstbefragung innerhalb der Kunst" erörtert).

Dass "ein Bild ein Bild beschreibt", zeigt Paolini mit einigen Arbeiten, bei denen seine früheren Werke, schematisch dargestellt, in perspektivischer Verkürzung gegen einen unendlichen Horizont ziehen, oder die – um die überzeitliche Dimension anzudeuten – mit "klassischen Ruinen" durchsetzt sind (58). Oder er lässt in einem Videotape – signifikanterweise des Titels: "Unisono" (59) – diverse Werke aus seinem Oeuvre sich langsam ineinanderblenden und schliesslich zur Ur-Form des Quadrates einmünden.

Das anklingende "panta rhei", die Allesfließt-Philosophie Heraklits, ist eine beabsichtigte Anspielung; Paolini nennt diesen Namen ausdrücklich (60). Er liebt es in diesem Zusammenhang also, frühere Werke wieder aufzunehmen und sie erkennbar, aber in veränderter Gestalt neu erscheinen zu lassen. Dass er – durch Einbezug einer (wenn auch unendlichen) Zeit – damit der Form des Theaters nahe kommt, ist ihm willkommen, da dies seine Kunstsprache bezüglich des Vorstellungsfaktors erweitert: "Atto unico in tre quadri" (Einakter in drei Bildern) ist eine Serie, die unter Anspielung auf die griechische Mythologie, auf L.B.Alberti und Claude Lorrain frühere Arbeiten

Paolinis zerstückelt, in Erscheinung bringt oder verschwinden lässt (61).

Paolini: "Keines meiner Bilder ist in der Absicht geschaffen worden, damit ein früheres zu übertreffen. Es stellt nicht die Abfolge summierter Erfahrung dar, sondern ist jedesmal eine Grundsatzerklärung/*dichiarazione assoluta*/, in sich beruhend, zeitlich suspendiert, ohne Entwicklungsbeziehungen/*relazioni di sviluppo*/. Daher die Voraussage, nichts über mein erstes Bild Hinausgehendes schaffen zu können: Auch wenn jedes Werk sich selbst ist, und von den anderen unterschiedlich in Gefühlswert, Interesse und sukzessive veränderten Standpunkt/*distrizioni successive*/, glaube ich nicht, dass ein solches Werk den Ursprung/*dato originale*/verleugnen oder übertreiben kann." (62).

Dieser "Ursprung" deutet Paolini oft nur noch im wiedererkennbaren, gemeinsamen Titel verschiedener Bilder ("Grundsatzklärungen") an: Er nimmt Werke wieder auf, indem er ihnen denselben Titel gibt, sie aber für den Betrachter in kaum wieder-erkennbarer Form neu fasst (63). Grundlegendes Beispiel dafür ist die (vielleicht noch nicht abgeschlossene) Serie "Idem" (Dasselbe) (64). In bisher sieben Fassungen verkörpern abstrakte Installationen, Collagen oder kleine Objekte eben "Dasselbe", sowohl als identische Reihung gleicher Objekte, wie auch im als selber Titel implizierten selben Anspruch. (Vgl. zu "Titel" auch Abschnitt "Tautologie").

Paolinis Oeuvre wurzelt also in seinem "Urbild", d.h. wohl dem in "Unisono" (65) verkörperten Quadrat bzw. der ersten nackten Leinwand von 1960. Sein gesamtes Werk ist als Äußerung derselben Potenz zu sehen, der Kunst als SPRACHE. Seine Identität liegt in der MOEGlichkeit zur ästhetischen Kommunikation.

1.2.4.1.3. Selbstbefragung innerhalb der Kunst

Gibt es überhaupt eine kategorisierte, spezifisch kunstsprachliche Identität, ist sie nicht vielmehr eine ständige Redundanz mit sich selbst, d.h. ist ein Werk Paolinis überhaupt etwas "anderes" als z.B. ein Werk von Leonardo da Vinci?

Die Suche nach Identität seiner selbst im einzelnen Bild, und der Werke untereinander in seinem Oeuvre, haben Paolini vor das Rätsel der Unendlichkeit, des ewigen Wandels, gestellt. Wie besonders in "Atto unico in tre quadri" oder "Idem" spürbar wurde, zielt die Fragestellung in einen mystischen Bereich: aus der Sicht der "Kunst" sind alle Werke Eins. Paolini sieht seine Arbeit als Einstellung eines austauschbaren "diaframma", als eine von unbegrenzt vielen Auslegungsmöglichkeiten der Kunst. Er untersucht nun die Zusammenhänge zwischen seinen eigenen, und Werken aus der gesamten Kulturgeschichte. Dabei scheint ihm, dass sein Oeuvre sich im Kunstkontext auflöst und keine eigene Identität bewahrt.

Paolini geht daran, aufzuzeigen, dass die Kunstwerke sämtlicher Zeiten "Eins" sind. Zuerst realisiert er eine Reihe von "Selbstbildnissen", die mal ihn, mal einen anderen Künstler zeigen. Damit demonstriert er die kunstgeschichtliche Identität eines Motivs. Germano Celant bemerkt dazu: "Das Werk zeigt ab 1968 eine Suche nach Identifikation von Autor und Autor (Paolini mit eingeschlossen). Die Absicht ist, ein kategoriales, geltungsspezifisches Bild/immagine categoriale dell'autore/des Autors vorzuschlagen - ohne eine neue Identität, Paolini selbst, hinzuzufügen -, das, indem der Autor Rollen weit zurückliegender Vorgänger übernimmt und Teil der Rollen wird, sich selbst mit ihnen als Kategorie indentifiziert." (66).

Paolini: "Das Problem ist demnach, meine Identität von ihrer Rolle zu abstrahieren und ihr dafür eine elektive, historische und

hypothetische Rolle zu geben." (67).

Und zu seinen direkten Kopien von Kunstwerken alter Meister äussert Paolini:

"Die Idee ist, die Dinge zu 'sehen': Das Bild entledigt sich all seiner kompositionellen Kennzeichen/ogni suo attributo di collocazione/, um sich dem Auge des Betrachters anzubieten. Es handelt sich daher nicht um eine kritische Auswahl, oder um die Wiederentdeckung eines bestimmten Werkes, sondern um die Bekräftigung, dass dieses, wie unendlich viele andere, ein kreatives Moment darstellt." (68).

Angesichts der Werke Paolinis nach altbekannter (ikonifizierter) Kunst (69) ist es aber auffällig, dass seine "elektive Rolle" eine doch recht "kritische Auswahl" trifft, und nur ganz bestimmte Meister aussucht oder auf sie anspielt, nämlich ausschliesslich kunsttheoretische Fundamentalisten, oder Vertreter der klassischen Purismus (Ingres, Poussin ... (70)). Es handelt sich also bei seiner Behandlung von "Identität innerhalb der Kunst" weniger um eine objektive Verdichtung des gesamten, oder unspezifischen (d.h.: repräsentativen), uns traditionellen Kunstschaffens, als um eine gezielte subjektive Auswahl dessen, was ER als Erscheinungen der Kunst erachtet. Damit legt Paolini sich selbst fest - denn er identifiziert sich ja "als Kategorie", innerhalb des "kreativen Moments" mit den gewählten Kunstäusserungen - und kann nun nicht nur bezüglich des darstellerischen Faktors (vgl. S. -61 -f.), sondern auch bezüglich des inhaltlichen (vorstellerischen) Faktors als Künstler "klassizistischen Dialekts" angegangen werden.

1.2.4.2. Als Tautologie in Anspruch und Ausführung

Jede Bild-Sprache (Ausführung) kann auf verschiedene Weise betrachtet werden: Das Bild beinhaltet in seiner Komposition diverse Anspielungen, die innerhalb des Bildes gegenseitig mit sich in Beziehung treten. (Semiotisch: Es handelt sich um die Redundanz der signifikanten Einheiten.) Ebenso kann jede Titel-Sprache (Anspruch) verschie-

den aufgenommen werden: Der Titel kann verschiedene Assoziationen konnotieren. Gerade der Titel bietet Paolini oft Gelegenheit, durch inhärente Paradoxie - Anagramme, Frageform, als Motto (71) etc. - das zugehörige Bild in zwiespältiges Licht zu rücken.

Obwohl die Beziehungen der Bildsprache unter sich und zur Titelsprache zahlreich und fein nuanciert sind (wie bei Kapitel D aufgezeigt wird), kann man Paolinis Werke bezüglich ihrer Titel etwa in drei strukturelle Gruppen einteilen:

1. Bilder, deren Inhalt vollständig identisch mit ihrem Titel sind.
2. Werke, deren Bild bereits eine tautologische Doppeldeutigkeit enthält, und deren Titel damit identisch ist.
3. Arbeiten, zu denen erst ein längerer Text oder die Kenntnis der Hintergründe das Verständnis vermitteln.

Wir wollen annehmen, dass Punkt 1. keine weiteren Probleme aufwirft, da dieser Bezug am üblichsten ist. Paolinis Werke hierzu sind z.B. die "Senza titolo"-Arbeiten, v.a. aus den Recherchen zum materiellen Instrumentarium der Kunst (ein grammatischer Titel zu einem grammatischen Werk), sowie die Bilder, deren Titel als Schrift die Bilddarstellung ist, oder solche deren Titel der Name des kopierten Kunstwerks ist, oder welche den Bildinhalt minuziös beschreiben (72).

Punkt 2. ist eine direkte Tautologie, d.h. sie ist rein visuell erfassbar; Punkt 3. ist eine indirekte Tautologie, d.h. sie ist nur über reflektivem Umweg erfassbar. Diese beiden Bezüge sollen genauer besprochen werden.

1.2.4.2.1. Direkte Tautologie

Unter "direkter Tautologie" sei eine Übereinstimmung verschiedener Ebenen zu verstehen, die aber alle im Bereich des Dargestellten

(visuelle Rezeption). liegen. Die Tautologie vollzieht sich für den Betrachter also bereits im "ersten Blick", da er das Bild aufnimmt; der Titel ist eine zusätzliche Bestätigung. Es ist eine unmittelbare Tautologie.

Hierzu gehören z.B. die Collagen, welche in zerrissenen Fetzen ein zerrissenes Motiv wiedergeben, so den verwundeten Niobiden, oder die den Holofernes schlachtende Judith (73). Oder die zusätzliche Schilderung einer Funktion, welche dem Dargestellten bereits immanent ist, so eine säulentragende Karyatide, oder ein ausgeschnittener, umgedrehter perspektivischer "Ausschnitt" (74). Oder mythische allegorische Figuren, deren Allegorie nochmals zusätzlich ausgedrückt ist, so der Endymion, der in Form eines hin-gelegten Fotos seiner Skulptur "schläft", oder die Buchstabenfolge "Mnemosine"", derart in einen Perspektivwinkel eingespannt, dass der Name gegen Ende (entfernt) kaum mehr zu lesen ist (75).

Diesen Werken ist gemeinsam, dass sie ausschliesslich klassische, v.a. griechisch-antike, Vorbilder zum Gegenstand nehmen. Sie implizieren, um den Bildwitz zu verstehen, dass man über ausreichend kulturelle Bildung verfügt: eine Karyatide ist Säulenersatz in Form einer Skulptur; Endymion war von Zeus in ewigen Schlaf versenkt worden; Mnemosine ist Musen-Mutter und Göttin der Erinnerung, usf. Wer dies nicht weiss (oder ahnt und entsprechend nachforscht), sieht nicht nur keine doppelte Tautologie, sondern dem ist sogar die einfache Identität (Titel = Bild) verwehrt. Er versteht nicht.

Das ist ein bezeichnendes Merkmal an Paolinis Kunst: Man muss seine persönliche Neigung nicht nur in der Einstellung zu seinem Werk, sondern auch im geistigen Hintergrund nachvollziehen. Er zwingt den Betrachter in die Rolle des Kunsthistorikers.

1.2.4.2.2. Indirekte Tautologie

Unter "indirekter Tautologie" sei eine Uebereinstimmung verschiedener Ebenen zu verstehen, die sowohl im Bild (visuelle Rezeption) wie auch im Titel vorkommen. Diese Uebereinstimmung ergibt sich erst im Bereich der Vorstellung (mentale Rezeption). Für den Betrachter vollzieht sich die Tautologie also erst, nachdem er den Titel (ev. weitere Erklärungen) gelesen hat, und ihn über eine dadurch ausgelöste Brücken-Assoziation mit dem Werk, dem Dargestellten verbindet. Es handelt sich um eine mittelbare, eine assoziative Tautologie.

Das Bild sagt uns zunächst nichts, erst durch die Klärung der Entstehungsumstände werden wir "Mitwisser" (vgl. hierzu auch Abschnitt "Mystik"). Paolini verwendet zunächst Ausschnitte aus alten Werken, bei denen er voraussetzt, dass sie kunstgeschichtlich erkannt werden (!), und verändert den Originaltitel des kopierten Werkes. So z.B. im berühmten "Giovane che guarda Lorenzo Lotto" (76) (Jüngling, Lorenzo Lotto betrachtend). Es ist eine Kopie nach Lotto's Gemälde: Giovane (Jüngling). Erst der Titel "... Lotto betrachtend", führt uns darauf, dass nicht nur der Maler sein Modell, sondern dieses auch ihn ansieht, und dass der "Giovane" Paolinis nicht ihn, oder uns, als Betrachter "sieht", sondern immer noch seinen ersten Meister. Dieser kurze Titelzusatz löst eine ganze Reihe fantastischer Gedankengänge (z.B. über Zeitsysteme) aus ...

Noch viel weiter geht die inhaltliche Verhüllung bei den Werken Paolinis, deren Titel als blosses Indiz für den Bildinhalt genommen werden muss. Wie auf einer Schatzsuche à la Raymond Roussel oder J.L.Borges (Dichter, die Paolini explizit nennt (77)), wird man über den Titel von Zweit-Assoziation zu Zweit-Assoziation geführt. So sieht man auf einer Tafel eine Treppe, oder Pyramide, mit unendlichem Fluchtpunkt. "A J.L.B." heisst der Titel (78). Die Initialen bedeuten Jorge Luis Borges, den argentinischen zeitgenössischen Schriftsteller

von historisierend-mystischen Geschichten. Borges schrieb u.a. das Stück "Die Bibliothek von Babel", wo eine unendlich grosse Bibliothek alle je mögliche Literatur enthält, und wo verschiedene Lese-Systeme anwendbar (aber keines davon aufschlussreich!) sind. Es heisst dort: "Das Symbol 'Bibliothek' ... steht (aber) hier für 'Brot', oder für 'Pyramide', oder für irgend etwas anderes" (79), und dem Bibliothekar graut vor den unendlichen Treppen. Borges ist, trotz seiner eingetretenen Erblindung, Direktor der Nationalbibliothek in Buenos Aires, und romantisiert seinen telepathischen Bezug zu den Büchern (80). Dies etwa das hintergründige Netz, welches zu Paolinis Hommage an Borges geführt hat. Solche Zusammenhänge finden sich bei Paolini oft; dies, und auch Paolinis oft rätselvolle Sprechweise, lehnen sich deutlich an die Ideologie des Argentiniers an.

Unverständlich ist zunächst auch das Werk "Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta" (Das, was unbegrenzt ist, und aus seiner Natur heraus auch keinerlei Grenzen zulässt) (81). Es ist ein Buch mit je 20 geometrisch über die Seiten verteilten Buchstaben. Sie ergeben beim Lesen keinen Sinn. Es handelt sich hier um die Aufreihung der Namen aus Paolinis Adressbuch. Der verschlüsselte Titel, als Hinweis auf die unbegrenzte Ausfüll- und Anwendbarkeit eines Adressbuches, könnte genausogut von Roussel stammen.

Mit dem Stichwort "Roussel" (82) ergibt sich ein guter Anhalt für die Aufschlüsselung bestimmter Werke Paolinis. Roussel war Psychopath, und poetischer Geheimniskrämer. Seine Stücke bestehen strukturell aus einer langwierigen Kette von Assoziationen, die zwar zufällig eintreffen, die aber trotzdem zum (zu einem?) Ziel führen. Roussel gab vor, mit ganz speziellen, akribischen Verfahren zu seinen Stücken zu kommen. Dazu schrieb Michel Foucault (83) – und hiermit soll auch Paolini gemeint sein – : "Das 'posthume und geheime' Buch ist das letzte, unentbehrliche Element der Sprache Roussels. Indem er eine

"Lösung" liefert, verwandelt es jedes seiner Worte in eine mögliche Falle – oder vielmehr in eine wirkliche Falle, weil allein die Möglichkeit eines doppelten Bodens für den Hörenden einen Raum nicht endender Ungewissheit eröffnet." (84).

Auch Paolini liebt es, mit stückchenweisen "Enthüllungen" – woher Titel oder Anregungen kommen – den nachforschenden Betrachter nicht entmutigen zu lassen, wobei er darauf achtet, diese "Enthüllungen" trotz ausführlichem Wortschwall vage zu halten (er spricht gerne in metaphorischen Bildern (85)).

Paolini: "Kann ein Werk dem Skandal des Verstanden-Werdens entgehen, kann es das überleben?" (86).

Paolini vermehrt also die Reihe seiner Werke, deren "Identität" sich im gesamten Kunstkontext auflöst, und die gleichzeitig vorgeben, mit genug Effort "intelligibel" zu werden. Hat man solche "Schatzsuchen" nach dem "wirklichen" Inhalt seiner Werke unternommen, muss man sich fragen, ob die vollzogenen Schritte – Nachweis von Hintergrund-Verbindungen – effektiv zur Klärung des Werkes beigetragen haben. Und genau dies ist Paolinis Anliegen: Zu erkennen, dass das so erreichte "bello intelligibile" ein zwar anwendbarer, aber trügerischer Schluss ist.

1.2.5. Mystik

Mit dem Themenkreis der "Identität" wird Paolinis Aufgabenstellung (eine Grammatik der Kunst) unreal. Er ist nun gezwungen, von einer ganz neuen (mystischen) Seite an das "Rätsel Kunst" heranzugehen. Hatte er früher über das materielle Instrumentarium (ikonische Bedingungen) die Kunst-Erscheinungen einzukreisen gesucht, so muss er fortan über die Erscheinung als Ganzes die ikonische Tradition in Frage bringen. Erinnern wir uns an sein Zitat von S. – 46 –:

Paolini: "Bisher war es die Sprache, die in meinen Arbeiten von sich aus eine bildhafte Erscheinung nahegelegt hat. Jetzt ist es

die (nahegelegte) Erscheinung, die das Rätsel der Sprache zu verwirklichen scheint. Diese Bilder" – die "Senza titolo's" der '60er – "sind tatsächlich eine Scheidewand zwischen meinem Werk und der Art und Weise, wie ich es heute sehe." (11).

Er geht nun nicht mehr von den strukturellen Einheiten (Instrumentarium, Zeit, Darstellung...), sondern von der Ganzheit aus und muss abklären, in welcher Form (für ihn) "Kunst" am reinsten spricht.

Kunst ist für Paolini "klassisch", sowohl im Sinn einer Kontinuität, als auch in ihrem Erscheinungsbild: Er richtet sich nach der Ikonizität griechischer Klassik, der Renaissance und des Klassizismus aus. Wenn er die Kunst, wie wir gesehen haben, als konstantes, aber überzeitliches "Wesen" (Zeit) betrachtet, und ihr weder endgültige Erscheinung (Darstellungsform), noch Kategorisierbarkeit (Identität) zuspricht, ist es unumgänglich, dass seine Arbeiten immer mystischer werden (Identität). Die Grenzen eines "künstlerischen Vokabulars" waren eigentlich schon erreicht worden, als ihm schien, Kunst wandle sich IN (nicht mit) der Zeit (vgl. S. – 52–). Das Kriterium zur Mystik ist eben diese Auffassung, Kunst sei nicht fassbar, d.h. nicht darstellbar, nur vorstellbar – sei also nicht als Gestalt (Erscheinung), sondern bestenfalls als Potenz wahrnehmbar. (Dies durch "Anstösse", die er als Künstler liefert.) Damit entrückt Paolini die Kunst zu einer Art göttlichem Prinzip und nähert sich, über sein Formengut hinaus (vgl. S. – 60 –f.), auch geistig der klassischen griechischen Denkart, welche die "Gnade der Musen" für künstlerische Aussagen verantwortlich macht. Paolinis "Objektivität" wandelt sich vom Analytischen ins Romantische.

Im Folgenden wollen wir unter dem Titel "Protagonisten" die Hinwendung zum antiken Mythos als Prinzip behandeln. Neben dieser mehr mythischen Komponente sei unter dem Stichwort "Kunstrezeption" die eigentliche mystische Haltung untersucht, d.h. Paolinis Auffassung,

der Kunst-Betrachter könne ästhetische Kommunikation nur sammeln, aber nicht verstehen.

1.2.5.1. Protagonisten

Paolini wählt wiederum, wie unter den Künstlern für seine Kopien zum "kreativen Moment" (vgl. S. -67 -), innerhalb der klassischen Antike nur ganz bestimmte Gestalten aus: z.B. Clio, Göttin der Geschichte; Mnemosine, Göttin der Erinnerung; Proteus, prophetischer Meeresgott mit der Gabe der Verwandlung; Iris, Göttin des Regenbogens; die drei Grazien, Verkörperung der Anmut; ... dann die tragischen Gestalten des Paris (Parisurteil), des Nessus (Kentaure, von Herkules getötet, diesen in der Folge zu heroischem Tod und Göttlichkeit führend), des Ikarus (Dädalus' Sohn, der fliegend zu Tode stürzte) usw.

Man könnte hier die Frage aufwerfen, weshalb sich Paolini so ausschliesslich auf die griechische Antike versteift. Wieso nicht römische Protagonisten, wie z.B. den Janus, oder die geflügelten Genien; wieso nicht die Welt eines Vergil oder Ovid, oder der Etrusker? (Nur ein Mal spielt er diffus auf Pompeji an (87)). Ebenso berührt Paolini nirgendwo die christliche Kunst oder die Scholastik (88). Damit soll nun nicht gemeint sein, dass er die gesamte Kunstgeschichte vertreten sollte - vielmehr beleuchtet es die Tatsache, dass Paolini ganz gezielt in unsere kulturelle Vergangenheit greift.

In Paolinis Arbeiten mit "Protagonisten" soll das sehr weite Assoziationsfeld mitspielen, das diese in Literatur und Kunst ausfüllen. Dabei stellt er jedes dieser - figürlich oder abstrakt installierten - Sinnbilder in einer nochmals allegorischen Weise dar; jedenfalls derart, dass sich der mystische Aussagegehalt meist erst nach Kenntnisnahme des Titels zu entfalten beginnt (vgl. auch "Indirekte Tautologie").

Bei diesen Werken drängt sich eine gewisse Identifizierung auf. Einerseits stellen die Protagonisten wesenshafte Züge der "Kunst" dar:

- z.B. Clio (89), die als sich in einer Flucht spiegelnde, nachdenkliche Allegorie (klassizistischer Strichführung) skizziert ist. Es handelt sich um die Form des Triptychons, dessen räumlich-perspektivische Anordnung selbst wie ein Echo gestaltet ist: (Kunst-)Geschichte "reflektiert" wörtlich und bildlich sich selbst.
- z.B. Mnemosine (90), die - als Studie - in ihrem Fluchtpunkt "vergeht", und - als Installation - unter dem Anagramm "Nonsense"- als hervorgehobener Teil in einer offenen, gleichartigen Reihung, versteckt ist: Im Rückblick schmilzt das Einzelne zum Einen; distinktes Herausgreifen eines Teiles bedeutet Täuschung, "Nonsense".
- z.B. Proteus (91), der als Einheit in drei Gipsabgüssen (des Homer-Portraits, verbrochen; eines Doppels michelangelesker Füße; von Paolinis Hand) variiert ist, und zwar jedesmal zweifach: Homer als Dichter und als Kunstwerk (Büste); die Füße als zweimal das Gleiche (nicht: dasselbe!); Paolinis Hand als Gipsabguss über ihrer Umrisszeichnung. Unter vielfältiger (austauschbarer) Erscheinung birgt sich dieselbe Verpflichtung - zur Kunst.

Andererseits mag man Paolini selbst mit seinen mythischen Kämpfern vergleichen:

- z.B. mit Paris (92), dessen Aufgabe - das "Schönste" unter Gleichem zu wählen - als dreifacher Seelenkonflikt (dreifache Zerrissenheit in einem Triptychon) dargestellt - so unlösbar ist wie die Paolinis, in seinen Arbeiten jeweils EINE von unendlich möglichen Erscheinungen "auszuwählen".
- z.B. mit Ikarus (93), ein von Paolini mehrmals aufgenommenes Thema, dessen Fall aus den Sternen behandelt wird. (Als Kontrast dazu wäre "Nessus" zu sehen, durch den Herkules zu den Sternen erhoben wird (94).) Ikarus' Sturzflug ist gestaltet als Sturz

zwischen den Planeten, und als Flug aus dem Abendfrack. Man könnte dies als Metapher sehen für Paolinis Entweichen aus der dinglichen Welt (Anzug), in eine Welt der Unendlichkeit (das All der Kunst), worin er aber, als (sterblicher) Künstler, zum Scheitern verurteilt ist: Er kann Ikarus' "Sterne nicht fassen", es gelingt ihm nicht, Kunst "greifbar" zu machen. Dieser Symbolismus mag weit hergeholt erscheinen, auffallend ist jedoch, dass Paolini wie hier jeweils einen Frackanzug dazu benützt, um sich selbst darzustellen (95).

Die Neigung zur Antike äussert sich bei Paolini nicht nur mit legendären mythischen Gestalten, sondern auch mit Werken, die antike (griechische!) Philosophen evozieren (Empedokles, Averroes, Platon ... (96)). Diese werden ähnlich behandelt wie die genannten "Protagonisten". Aus dem Fundus klassischer Kultur schöpft Paolini Anhaltspunkte für seine mystische Auffassung zur Kunst, und konnotiert dabei die gesamte Historizität der – geistig wie bildlich – tradierten Formen. Damit schafft er sich Assoziationsauslöser, welche zum vornherein durch ein denkbar weites Gedankenfeld, und auch grosse individuelle Streuung bei der Rezeption im Betrachter, seiner Kunst einen wirklichen "undefinierbaren" Rahmen geben.

1.2.5.2. Kunstrezeption

Allmählich drängt sich die Feststellung auf, dass Paolinis Werke darauf abzielen, das Fundament von "Kunstrezeption" überhaupt ins Wanken zu bringen. Durch seine wiederholten Behauptungen, Kunst stehe ausserhalb jeglicher Rezeption des Betrachters (der Künstler mit einbegriffen), bzw. mit seinem Motto: Kunst kann nur für sich selbst aussagen, führt er die gesamte Kunstgeschichte ad absurdum. Recht ironisch (aber so sublim, dass es nie bissig gerät) behandelt er daher die Kunstkritik als zum Scheitern verurteilten Apparat, welcher das Schöne ("Bello") à tout prix aufzeigbar ("intelligibile") machen

will. Dabei fokussiert er auf die Auseinandersetzung mit einer Ideologie à la Beaux-Arts, zu Zeiten von François Blondel: etwa (1617 - 1686), als man vermeinte, einen Kanon des Schönen erarbeiten zu können (Paolini realisierte Beaux-Arts Studien (97)). Verwandte Auffassungen vertraten auch die ebenfalls von Paolini genannten Forscher Winckelmann und Schinkel (98), doch bedient sich Paolini mehrheitlich der französischen Lehrbücher aus der Blütezeit der Beaux-Arts (99). Solche Studien sind Inhalt seines jetzt aktuellen Themenkreises.

Bereits 1965, unter lakonischem Titel (100), bildet er als "Kunstwerk" ein chronologisches Diagramm der Kunstgeschichte aus einem Buch ab. Ist dieses nicht AUCH eine Kunst-Aeusserung? Damit nähert Paolini Kunstkritik und Kunstäußerung einander an, und gerät dabei ins Umfeld der polemischen Auseinandersetzungen von Argan (101): Kunst existiere nicht (mehr) und heutige Kunst sei die künstlerische KRITIK. Allerdings folgert Paolini nicht, dass Kunst früher Vorrang vor der Kritik hatte, was heute - wegen Technisierung, wegen ungehemmter Kunst-Verbreitung - umgekehrt sei; sondern seine Version gerät eher so, dass die Argan'sche soziale, kulturelle, kurz: menschenbezogene, Auseinandersetzung gar nicht in die "wahre" Kunst einfließt, da diese gänzlich ausserhalb steht, sowieso nur unter sich kommuniziert.

Man müsste denken, Paolini ironisiere sich damit selbst. Er ist ja, wie erwähnt, selbst auch von der Kunst ausserhalb gestellt. Was soll dann seine Befragung der Kunst? Dem ist entgegenzuhalten, dass er nie Kunst direkt befragte, sondern NACH der Kunst fragte, m.a.W., dass er keine Zielsetzung sah, sondern den PROZESS, Schritt für Schritt, einer analytischen "Entdeckung auf den Spuren der Kunst". Er untersuchte, wie Kunst sich (für uns) zusammensetzt, d.h. die BEDINGUNGEN, unter welchen sie erscheint, unter welchen Kritiker und Betrachter überhaupt von "Kunst" sprechen. Dieser Ansatz findet sich bereits in seinen allerersten Arbeiten.

Grammatik ist noch nicht Inhalt, sondern BEDINGUNG für Inhalt. Wenn nun Paolini bei seinen fundamentalen Recherchen zur "Grammatik der Kunst" an die Grenzen der Philosophie stösst – das "Wahr-Nehmbare" – d.h. in einen letztlich subjektiven Bereich kommt, der nicht mehr analysierbar, d.h.: mystisch, ist, so vollzog er eine logisch-konsequente Schlussfolgerung. Dieser Schluss (anstatt vom ikonischen Element aufs Bild, umgekehrt von der Erscheinung auf das Problem der Ikonologie zu zielen, vgl. S. – 72 –) ist aber nicht final, sondern eröffnet ihm erst recht ein unbegrenztes Arbeitsfeld.

Als pars pro toto und fundamentales Lehrstück hierfür muss seine offene Installation "Del bello intelligibile" genannt werden (102). (Vgl. Kapitel D mit vollständiger Analyse.) Es handelt sich um eine Variation über das Thema: Welches ist der "Lebensraum" der Kunst?, dessen Form von Celant als "paolinische Architektur" verstanden wird (103). Paolini schöpft dabei nicht mehr aus inhaltlichem Archiv – Kunstwerke vergangener Epochen –, sondern aus formalem: Aus Inventaren, Karteien, Registern von und über Museen. Er verwebt mikro- und makroskopisch "Inventarisierungen" der Kunst, von klassisch-architektonischer Proportionslehre bis zur Kartei des römischen Kupferstichkabinetts. Damit thematisiert er das "Kleid", welches der Kunst angelegt wird, worunter er eigentlich die Zwänge versteht, welche der Rezeptions-Prozess der Kunst auferlegt. Man kann darin die Demonstration sehen, wie eine platonische "Idee" (sinnliche Vorstellung) aufs aristotelisch Kategorische (Verwissenschaftlichung) festgenagelt wird. (Platon und Aristoteles sind bei Paolini erwähnt (104).) Dieses Festlegen geschieht nicht nur durch Enzyklopädien, Inventare, Ausstellungen und Kritiken, sondern beginnt primär beim Künstler, welcher der "Idee" Darstellung und Signatur gibt (vgl. S. – 54 –).

Paolini hat sich hier in sehr grosse Distanz zum einzelnen Bild begeben. Er betrachtet nicht mehr EIN Werk, nicht mehr ein MERKMAL einiger Werke, sondern die GESAMTHEIT aller Werke. Das einzelne Bild

verschwindet im Kontext der Kunstrezeption.

Paolini: "(Del bello intelligibile ist) ... Beweis für eine Feststellung:

Das ... Bild tendiert zu einer nicht festlegbaren Erscheinung ... Ich habe das Bild deshalb als ungreifbaren Kristall eines Kaleidoskops verstanden, das uns auch als Stein ... eines Tempelbaues, oder einer Tempelruine, erscheinen kann." (105).

2. METHODE

"Methode" bei Paolini berührt einen geistigen Prozess, weniger die Umsetzung in materielle Techniken. Die reflektive Entwicklung bedingt das entsprechend angewandte Material.

Wir haben bereits mehrere Male erwähnt, dass Paolini "auf der Suche nach Kunst" ist, d.h. dass er sich fragt, wo und wie Kunst erscheint. Dabei berührt er das unlösbare, erkenntnistheoretische Problem des "Was ist Kunst?" (im ontologischen Sinn) nicht, sondern sucht festzustellen, wie "Kunst" von Künstlern und der Öffentlichkeit verwendet wird.

Was anfangs wie eine Befragung seines Berufes, im Gegensatz zu Betrachtern bzw. Kritikern aussieht, beginnt sich im Verlauf der Recherchen zu vertiefen zum Paradox, dass wir alle – Paolini selbst eingeschlossen – mit Kunst umgehen, ohne angeben zu können, WOMIT wir uns eigentlich befassen.

Methodisch lassen sich bei Paolini zwei grosse Vorgehensweisen unterscheiden: Die der Subtraktion, bzw. der graduellen Isolation von Konstituiven eines Kunstwerks; dann die der Addition, bzw. der Verdichtung von Ikonizität und Inventarisierung innerhalb des gesamten Kunstkontextes (106). Paolini selbst spricht von einer "Scheidewand" innerhalb seines Oeuvres (vgl. S. – 73 –).

2.2. Subtraktion

Paolini beginnt mit einer reduzierten Analyse, indem er ein "Bild" auf seine Komponenten, diese auf ihre Struktur, diese wiederum auf die Bedingungen für ihre Anwesenheit (bzw. eventuelle Absenz) untersucht. M.a.W., er subtrahiert von einem "Bild" (das Bild als

Vertreter von Kunstäusserung schlechthin) alles nicht unbedingt Notwendige, um die Grenze zu finden, wo das Poetische sich vom Normalen scheidet. Man könnte dieses Vorgehen dem Versuch vergleichen, durch fortlaufendes Sezieren die Seele im Menschen aufzuspüren. Es bringt nur die Erkenntnis, dass das Gesuchte jedenfalls nicht im Materiellen zu finden ist.

Diese Subtraktion bzw. Differenzierung kann wiederum in zwei methodische Felder gegliedert werden: die der möglichst nackten Präsentation der einzelnen Komponenten, woraus ein Bild materiell besteht, und die der möglichst objektiven (oder repräsentativ "zufälligen") Wahl von Blickwinkel (Ausschnitt) und Inhalt.

2.1.1. Nacktheit

Die ersten Werke, welche der Reihe nach das materielle Instrumentarium für ein "Bild" isolieren, d.h. seine "Senza titolo" der frühen 60er Jahre, bestechen gerade durch die ABSENZ der Kunst als Darstellung, d.h. sie sind deshalb so beunruhigend, weil sie quasi eine leere Bühne darstellen. Alles "Künstlerische", das wir z.B. an einer nackten Leinwand oder in einem Farbbüchschchen erwarten, und das wir vielleicht darin zu sehen beginnen, ist reine Assoziativ-"Kunst". D.h., wenn Paolinis Werke dieser Zeit "poetisch" wirken, so deshalb, weil sie Kontrast - "Witz" - zu unserer gewohnten Kunstrezeption verkörpern. Semiotisch gesagt bedeutet dies, dass er in seiner ästhetischen Aussage ein Maximum an Vorstellungs-Faktor und ein Minimum an Darstellungs-Faktor bietet.

Die Jahre 1960 - 65 sind mit dieser "Nacktheit" ausgelastet, mit Schwerpunkten '62 auf Leinwand, Linie, Farbe; '63 auf Rahmung, Bildträger; '65/66 auf Umgebung, Aufstellungsort (107).

2.1.2. Objektivierung

Mitte der 60er Jahre erscheint die Fotografie (fotografische Leinwand) in seinen Arbeiten. Hier geht es um die "Objektivierung des Sehens". Das Foto offeriert uns ein zusätzliches Auge, das ausserhalb unserer (und Paolinis) Augen "Kunst" fokussiert: Das Foto als neutraler Mittler zwischen Kunst und Betrachter. Hier zeigt sich bereits der Ansatz, dass Kunst transzendental wirkt, womit ausgedrückt sein soll, dass reines Material nicht genügt, und der "Mensch" (Künstler) als Vermittler gehemmt ist. Das Foto verkörpert ein (dem Menschen unmögliches) objektives "Sehen". Dabei ist tatsächlich oder nur vermeintliche "Objektivität" irrelevant; das Foto steht symbolisch für Neutralität. Aus kunstkritischer Sicht geht es wieder um die Form der Absenz: die von Paolinis Identität, seiner "Handschrift".

Eine ähnliche Objektivierung findet sich in den Werken aus reinem Text oder einem Wort: Nicht nur das Methodische (Foto), sondern auch das Formale (Bild-Inhalt) äussert sich in mechanischer Gestalt, d.h. in standardisierten Drucklettern.

Die frühen Fotos stellen die Variabilität von Blickwinkel bzw. Fassung eines Bildmotives dar (1963 - 67) (108). Fotomechanisch hergestellte Texte finden sich vor allem 1967 - 74; die Präsentation von "Objektivität" spiegelt sich auch in den gewählten Text-Sujets (109). Ab 1970 stellt er auch handschriftliche Blätter in Serie her, die durch Unleserlichkeit oder gleichartiges Aussehen "austauschbar" werden (110).

(Fotografien späteren Datums - oder maschinelle Xeroxkopien, oder Ausschnitte aus Illustrierten - verwendet Paolini nicht mehr als Vertreter nur eines objektivierten Sichtwinkels, sondern für methodische Identitätsauflösung, oder Mystifikation (111).)

2.2. Addition

Im Verlauf der 70er Jahre verändert sich der äussere Aspekt von Paolinis Werken grundlegend. Einzelne Tafeln verschwinden und machen Polyptychen oder grösseren Serien Platz, später weitet sich das Ganze zu Installationen, welche nicht nur einen Raum, sondern das gesamte Ausstellungsgebäude ausfüllen. Seine Arbeiten gehen vom nüchternen Foto zu Kopien nach alten Meistern, zu Collagen zerrissener Karten, zu geometrischen Objekten, schliesslich zu Installationen mit Spiegeln, Gipsabgüssen und Stoff, oder sogar zu Theater-Inszenierungen.

Er verwendet jetzt auch Licht, Metall, antike Gipskopien, antiquarische Requisiten usw., und seine - immer linear-skizzenhaft, nie malerischen - Zeichnungen greifen direkt auf die Galeriemauern über. Diese Oeffnung gegenüber Material und Präsentation folgt der Methode, sich nicht mehr auf die detaillierte Analyse zu konzentrieren, sondern alles von der Kunst "berührte" als Gesamtheit zu sammeln, zu verdichten, um die Essenz von "Kunst" als eine Art enzyklopädisches Inventar aufzuzeigen. Dies bedeutet letztlich die Verwischung der (zeitlich fixierten) Unterscheidbarkeit von Kunstwerken, damit die Austauschbarkeit der Künstler, und die Austauschbarkeit unserer Kunstrezeption verschiedener Epochen. Paolini und sein Werk integrieren sich in den gesamten Kulturkontext.

Innerhalb dieser summierenden Methodik lassen sich drei zeitliche Perioden unterscheiden:

- Erst beschäftigt er sich mit Kopien alter Meister, was die Gleichsetzung verschiedener Kunstwerke und Künstler statuieren soll (1967 - 70).
- Dann führt er diese Methode innerhalb des eigenen Oeuvres weiter: 1970 - 78 variiert er unter gleichem Titel das Erscheinungsbild

seiner Werke bis zur visuellen Unkenntlichkeit. Diese unter gleichem Titel auftauchenden Serien sind ein Manifest gegen den ein-für-allemaligen Konsum kunstgeschichtlicher Rezeption, d.h. gegen den Prozess der Ikonifizierung.

- Ab 1978 verschwindet der Autor Paolini vollkommen von der Bildfläche: Seine Werke sind eine Verdichtung, eine Verschachtelung, von Kunstäusserungen unserer gesamten Kultur. Seine Position wird die eines Aussenstehenden, der am Beispiel des "Klassisch-Schönen" die wiederholte, kategorische Systematisierung der Kunstgeschichte ironisiert.

2.2.1. Gleichsetzung

Nach einem Vorläufer von 1963 (112) setzt 1967 - 70 eine Reihe von fast unveränderten Reproduktionen alter Meisterwerke - oder Ausschnitte daraus - ein. Paolini verblüfft mit diesen Kopien unser kunsthistorisch-mentales "Archiv". Die Werke sind bei ihm nicht (wie für die Kunstkritik) inventarisiert und ad acta gelegt; seine Reproduktionen stellen nicht "Souvenir" aus diesem Fundus dar. Sondern, durch winzige Veränderungen von Montage oder Titel (vgl. S. - 70-) etc., will er uns den "kreativen Moment" des verflossenen Kunst-Ereignisses neu vor Augen führen: Der "Musenkuss" von Lotto, Vermeer, Velasquez, Poussin, Ingres, Rousseau, Winckelmann, Picabia ... gleichgesetzt mit Paolinis eigener Inspiration (113).

2.2.2. Variationen

Zwischen 1970 und 1978 besteht sein Vorgehen hauptsächlich darin, Serien herzustellen die wenig greifbar sind und sich unter demselben Anspruch in immer neuer Erscheinung präsentieren. Jede kunstkritische Erklärung dazu muss vage bleiben, denn Paolini kann eine Definition durch die Erweiterung um einen neuen Serien-Teil ins Abseits rücken: Sein Anliegen ist ja gerade, das "Definitive" einer Bilderschei-
nung

aufzulösen, indem er diese "Erscheinung" immer wieder variiert (re-aktiviert), oder mit anderen Bildern in Eins verschmelzen lässt (114).

2.2.3. Verdichtung

Ab 1978 konzentriert sich sein Interesse auf den "Lebensraum" der Kunst, auf das Konstante (oder: Kanonische) ihrer Erscheinungsmerkmale. Seine Methode ist nicht mehr das Spielerische, er verzichtet auf amüsante Ueberraschungseffekte (vgl. Abschnitt "Tautologie"), um sich dem gewichtigen Epos von der "Kunst" zu widmen. Seine Werke sind nicht nur "offen" bezüglich ihrer Präsentation im Raum, sondern auch offen insofern, als sie nicht (nie?) abgeschlossen sind. Sie verkörpern ein Paradigma unseres Kunstvokabulars.

Diese offenen Installationen äussern sich in noch weiter zurückgenommener Partizipation Paolinis als dies in seinen variierten Serien der Fall war. Er sammelt und "ordnet" nach einem eigenen "Kanon", fügt aber keine persönlichen Werke (z.B. eigene Arbeiten, wie seinerzeit in "Atto unico in tre quadri") hinzu. Sein einziger "Touch" am Werk aus Kopien oder unverändertem Material mag ein Schriftzug von seiner Hand sein, oder ein geometrisches Zeichen. Symptomatisch für die Ausdehnung in Thema und Methode ist, dass er seit 1978 sich fast nur noch einem einzigen solchen Werk widmet. Dessen Verschachtelung geht so weit, dass er bereits ein noch weiter "verdichtendes" Inventar dazu anlegt (115).

Seine Werke sollen als "zirkuläre Lektüre" aufgefasst werden. Die Metapher dieses "Zirkelschlusses" dient Paolini dazu, aufzuzeigen, wie absurd es ist, zu irgendeinem Zeitpunkt die Kunst als "lernbar" zu erachten - als "bello intelligibile". (116).

C**CODE-SCHEMA**

1. UNTERSUCHUNG DER CODE-GLIEDER

Das operationelle Gerüst für die Untersuchung zum künstlerischen Idiolekt von Giulio Paolini wird gebildet durch das Code-Schema. Es ist daher am Platz, genau abzuklären, was unter dem Begriff sowie dem Aufbau des "Code" verstanden werden soll.

In Kapitel A, 3 (S. - 36 -) wurde zusammengefasst: Die Botschaft eines Kunstwerkes heisst Code, und (S. - 19-) festgehalten: Pro Kunstwerk gibt es einen Code.

1.1. Der Begriff "Code" für die Kunstsprache

Es gilt nun nachzuforschen, welches die strukturelle Gemeinsamkeit der "Botschaft" bzw. "spezifische Aussage" von Kunstwerken ist, d.h. festzustellen, woran man einen "Code" erkennt. Unser Code ist als Phänomen gemeint, das ausdrücklich und ausschliesslich für den Menschen Bedeutung hat. Wir wollen untersuchen, wie der Mensch zum Begriff "Code" gelangt (nicht als wörtlicher, sondern als phänomenologischer Begriff). Als "Mensch" nehmen wir den bereits in Kapitel A (S. - 31-) zu Anm. 5 erwähnten "idealen Betrachter", d.h. eine statistische, nicht eine individuelle Grösse.

Wie ist der Code in der Semiotik definiert? Er nimmt dort einen zwar breiten, aber "nicht zufriedenstellend gelösten" Platz ein (1). Der Code bedeutet einerseits ein syntaktisches Mittel ("Der Code legt Vereinbarkeiten und Unvereinbarkeiten fest, wählt bestimmte Symbole als zugehörig aus" (2)), anderseits ein semantisches Mittel (der Code setzt fest, dass jedem Zeichen etwas Bestimmtes entspricht). Die vorgeschlagenen Codes oder Zeichen-Schemata der aktuellen Semiotik

sind in ihrer Form (noch) nicht anwendbar für unsere vorliegende Arbeit. Peirce z.B. befasst sich mit der rein theoretischen Natur des Codes, als Zeichen bezüglich seiner Bedeutung; Eco wiederum operiert mit bereits fest vorgegebenen Modellen wie Warnsysteme für eine Staudamm-Installation, oder konkrete Reklamen (3).

Es stellt sich also die Frage, wie wir den Code der visuellen Kommunikation, genauer: der visuellen Aesthetik, einzugrenzen haben, um ihn auf unsere Aufgabe anwenden zu können, die weder so theoretisch wie die von Peirce, noch so eng begrenzt wie die von Eco ist: Paolinis Aussagen stellen zwar ein konkretes Phänomen innerhalb des semiotischen Feldes dar (Kunst), andererseits sind sie nicht beschränkt auf eine fixe ikonische Form (z.B. das Bild), da Paolini gleichermassen mit Objekten, Installationen und Theaterformen arbeitet.

Damit die Analyse von Paolinis Werken einheitlich angegangen werden kann – und der Ansatz muss einheitlich sein, damit die Folgerung relevant wird – scheint es am überzeugendsten, das Problem des Codes von Grund auf neu anzugehen, und zwar als erkenntnistheoretisches Phänomen, nicht als linguistisches Faktum (4). Eine semiotische Gedankenführung soll dabei allgemeines Hilfsmittel, nicht aber Wahl einer bestimmten wissenschaftlichen Definition bedeuten.

Zur Gewinnung des auf S. – 91– erstellten Ueberblicks wurde von einigen grundsätzlichen Ueberlegungen ausgegangen, z.B.:

- Woran erkennt man das Vorhandensein eines Codes? Der Code ist ein Kommunikationsmittel und braucht als Gegenüber den Empfänger (den Betrachter von Kunst). Wir wollen den Code als Sender nehmen, d.h. ihn als aussagende Einheit mit dem Künstler (der ihn schuf) gleichsetzen. Zwischen einem Sender und einem Empfänger stellt sich also eine Art Erwartung ein. Dies lieferte einen weiteren Ueberlegungspunkt:

- Woher kommt die Erwartungshaltung des Empfängers? Warten ist eine passive Haltung. Das Aktive ist im (sendenden) Code verkörpert. Der Empfänger wartet, bis er die ganze Botschaft des Codes aufgenommen hat, bis er ihn "lernen" kann. Dies ergab den nächsten Ueberlegungs-Punkt:
- Woher kommt die Lernbereitschaft des Empfängers? Offenbar "weiss" der Empfänger, dass der Code etwas Neues enthält, das er lernen kann. Er muss also einen Code wieder-erkennen, d.h. schon andere "Codes" angetroffen haben, innerhalb seines kulturellen Hintergrundes. Dies führte zum Punkt:
- Inwiefern wird der Code durch den kulturellen Hintergrund bestimmt? Der Code muss konstante Merkmale haben, die ihn als solchen auszeichnen. Aeusserlich müssen sie konstant sein (damit er als Code-Form "wieder-erkannt" werden kann), inhaltlich aber müssen die "Merkmale" variieren, sonst könnte der Empfänger ja nichts "Neues" lernen. Dies ergab die grundsätzliche Unterteilung: Der Code muss formal konstante (äussere) Erkennungsmerkmale aufweisen, inhaltlich aber von Mal zu Mal divergieren. Damit war zu befragen:
- Woran erkennt man den Inhalt, neben der Form, des Codes? Die Form ist zwar gleich, aber der Inhalt des Codes variiert. Welches sind nun die, trotz Variationen, kenntlichen Inhaltsaspekte? Man muss das Inhaltliche ja irgend erkennen, obwohl es neu (noch zu "lernen") ist. Wenn das Inhaltliche also zugleich erkennbar und neu ist, heisst das, dass es (wie im Formalen) auch im Inhaltlichen erlernte oder irgend tradierte Merkmale gibt, die auf das "Neue" hinweisen, bzw. dieses auf sich beziehen. Das war ein neuer, besonders interessanter Punkt: Der Inhalt eines Codes besteht aus Bekanntem und Neuem zugleich (5).
- Woher kommen die bekannten Merkmale des Inhalts? Es ist also etwas anderes, wenn man von den formal bekannten Merkmalen des Codes spricht - Formales, das die Erwartungs- bzw. Lernhaltung des Empfängers induziert -, oder wenn man die inhaltlich bekannten

Merkmale des Codes meint. Das erste leitet sich aus traditioneller Konditionierung, aus einer Gesamtheit vieler Betrachter her. Und das zweite? Merkmale des Inhalts müssen sich auf die Lernbereitschaft bzw. das vorhandene Wissen des einzelnen Empfängers richten. Das heisst, dass die inhaltlich bekannten Merkmale nicht allen Betrachtern im gleichen Ausmass bekannt sind. Somit könnte ein versierterer Empfänger einem anderen die Codes erklären, wo unterschiedliche Kenntnis herrscht. Dies stellte den nächsten Punkt: Ein Code kann auch indirekt, über die Kenntnis eines Dritten, erlernt werden.

- Wie vereinigt sich das Unbekannte des Inhalts mit dessen bekannten Merkmalen? Das Inhaltliche im Code muss erkennbar sein, also irgend bekannt, aber auch "neu" als Aussage, also irgend unbekannt. Der Inhalt muss trotzdem ein kommunikatives Ganzes bilden. Damit dessen beide unterschiedliche Teile eine gemeinsame (wie auch immer geartete) Aussage bilden, muss das Bekannte zum Neuen in einer bestimmten Beziehung stehen: Das Neue muss das Bekannte erweitern oder negieren, oder in Frage stellen etc., jedenfalls ist das Neue allein nicht die Aussage, sondern diese besteht aus der Kombination von Bekanntem und Neuem. Damit war ein doppelter neuer Punkt gewonnen: Der Code-Inhalt muss eine bestimmte Kombination von Bekanntem und Neuem bilden und die Kombinationsteile müssen in bestimmter Weise aufeinander bezogen sein. Usf.

Nach Erarbeitung solcher Punkte konnte ein Frage-Schema aufgestellt werden. Dieses brachte strukturelle Ordnung bzw. gezielte Fragenzusammenhänge zum Problem des Codes als Begriff. Das folgende Frage-Schema ist also nachträglich strukturiert worden, um die ursprünglich auf Umwegen erkannten Definitionen in logischer Abfolge aufzuführen. Diese Fragen sind danach sukzessive kurz abgehandelt, und ergeben Punkt für Punkt strukturelle Eigenheiten des künstlerischen Codes als Begriff.

Frage-Schema für die Erarbeitung des Begriffs "Code"

1.1.1. Erwartungshaltung des Empfängers

1.1.1.1. Formale Merkmale des Codes

- A. Tradition beim Empfänger
 - A.a. Präsentation des Codes
 - A.b. Grössenordnung des Codes
- B. Konditionierung beim Empfänger
 - B.a. Geografisch-kulturell
 - B.b. Zeitlich-kulturell

1.1.1.2. Inhaltliche Merkmale des Codes

- C. Rückführung des Aehnlichen auf das Bekannte
 - C.a. Aus eigener Kenntnis
 - C.a.a. Im gleichen Medium
 - C.a.b. In anderem Medium
 - C.b. Aus externer Erklärung
 - C.b.a. Aus gleicher Quelle
 - C.b.b. Aus anderer Quelle

1.1.2. Lernbereitschaft des Empfängers

1.1.2.1. Formale Merkmale der Code-Rezeption

- D. Unterscheidung des Neuen vom Bekannten
 - D.a. "Neu" als Erweiterung von "Bekannt"
 - D.b. "Neu" als Kontrast zu "Bekannt"

1.1.2.2. Inhaltliche Merkmale der Code-Rezeption

- E. Kombination des Neuen und des Bekannten
 - E.a. Für den Empfänger
 - E.a.a. Verhältnis der Kombinationsteile unter sich
 - E.a.b. Relevanz der Aussage

E.b. Innerhalb der Kunstsprache

E.b.a. Bezüglich des Künstlers

E.b.b. Bezüglich der Kunstkontinuität

1.1.1. Erwartungshaltung des Empfängers

Befindet sich der "ideale Betrachter" vor einem künstlerischen Code, muss sich die Erwartung nach einer Botschaft (Sendung des Codes) einstellen.

+ Der Code bedeutet: Erwartete Sendung

1.1.1.1. Formale Merkmale des Codes

Die Erwartungshaltung des Empfängers muss ausgelöst werden durch bestimmte äussere Merkmale (Schlüsselreiz).

+ Der Code löst einen bestimmten Reiz aus

Was bestimmt die formale Erwartungshaltung des Empfängers weiter?

A. Tradition beim Empfänger

A.a. Präsentation des Codes

A.b. Größenordnung des Codes (Unterscheidung zwischen Ein- und Mehrzahl)

B. Konditionierung des Empfängers

B.a. Geografisch-kulturell

B.b. Zeitlich-kulturell

A. Tradition beim Empfänger

Der Empfänger hat als Mitglied einer kommunizierenden Gesellschaft gelernt, dass "Aussage" (Code) ein spezifisch abgegrenztes Wissen bedeutet - der Sender weiss etwas, was er dem Empfänger, welcher es

noch nicht weiss, mitteilen möchte -, das vermittelt wird zwischen mindestens zwei Wesen ähnlicher Veranlagung (6). Aussage bedeutet: Einzelfaspekt eines Kontextes.

+ Der Code bedeutet spezifisches Wissen

A.a. Präsentation des Codes

Das spezifische Wissen muss, um spezifisch zu wirken, sich vor einem entsprechenden Hintergrund abheben. Der Code erhält seine Bedeutsamkeit erst durch den Kontext, in dem er sendet bzw. aufgenommen wird. (z.B. Duchamp's Readymades wirken erst innerhalb des Museums als Manifest).

+ Spezifisches Wissen bedingt entsprechende Präsentation

A.b. Größenordnung des Codes

Spezifisches Wissen muss, um sich als Spezifikum von anderem Wissen abzugrenzen, innerhalb der entsprechenden Präsentation deutlich abgegrenzt sein, d.h. ein Code muss in jeweils, nach traditioneller Uebereinkunft, gleich strukturierter Weise von anderen Codes unterschieden werden können. (Präsentation in Einheiten, z.B. ein Tafelbild getrennt von einem anderen durch Zwischenabstand an der Wand; z.B. eine Installation getrennt von einer anderen durch Stellwände, anderes Zimmer etc. Es braucht "Pausen".)

+ Entsprechende Präsentation bedingt traditionell erkennbare Abgrenzung

B. Konditionierung beim Empfänger

Dem Betrachter ist eine seinen Umständen entsprechende Rezeption immanent, mit der er jegliches Phänomen auf immer selbe Weise aufnimmt, bzw. "filtert".

+ Der Code erfährt eine Kanalisierung (Beschränkung)

B.a. Geografisch-kulturell

Die Kanalisierung beruht auf der geografisch bedingten Konditionierung, d.h. auf der ethnisch bedingten Ethik.

- + Der Code wird kanalisiert durch örtliche Konditionierung

B.b. Zeitlich-kulturell

Die Kanalisierung beruht auf der zeitperiodisch bedingten Konditionierung des Betrachters, d.h. auf ihm bekannten anderen, gegenwärtigen (oder vorangegangenen) Codes.

- + Der Code wird kanalisiert durch zeitliche Konditionierung

Es lässt sich als erstes feststellen, dass innerhalb der Erwartungshaltung die formalen Merkmale des Codes folgende sind:

- + Der Code ist eine erwartete Sendung, welche einen bestimmten Reiz auslöst. Er bedeutet spezifisches Wissen bei entsprechender Präsentation innerhalb traditionell erkennbarer Abgrenzungen. Er wird durch örtliche und zeitliche Bedingungen kanalisiert (beschränkt).

1.1.1.2. Inhaltliche Merkmale des Codes

Die Erwartungshaltung beim Empfänger muss durch bestimmte inhaltliche Merkmale geweckt und erfüllt werden: Die Aussage (Code) muss als erkenn- oder auflösbar (decodierbar) gekennzeichnet sein.

- + Der Code ist decodierbar

Was bestimmt die inhaltliche Erwartungshaltung des Empfängers weiter?

C. Rückführung des Ähnlichen auf das Bekannte

C.a. Aus eigener Kenntnis

C.a.a. Im gleichen Medium (Ikonizität)

C.a.b. In anderem Medium (Sinnverwandtes)

C.b. Aus externer Erklärung

C.b.a. Aus gleicher Quelle (z.B. Bildtitel)

C.b.b. Aus anderer Quelle (z.B. Ausstellungskatalog)

C. Rückführung des Aehnlichen auf das Bekannte

Konzentriert sich der Betrachter auf den formal eingekreisten Code, wird er darin zuerst das ihm Bekannte erkennen, bzw. diejenigen Teile herausuchen, welche ihm direkt verwandt mit schon Bekanntem erscheinen, und die er somit auf dieses zurückführt.

+ Decodieren heisst: Reduzieren

C.a. Aus eigener Kenntnis

Die Reduktion des Codes erfolgt aktiv aufgrund schon bekannter Decodier-Erfahrungen beim Betrachter. Er wird gemäss seiner eigenen, bisher erfolgreichen, Tradition unmittelbar in Bekanntes übersetzten (reduzieren).

+ Aktiv reduzieren heisst: Unmittelbar in Bekanntes übersetzen.

C.a.a. Im gleichen Medium

Verwendung von Bekanntem ist primär die Assoziations-Anwendung von FORMAL gleichartiger Vorlage. Das naheliegendste Bekannte ist jeweils eine Erinnerung an einen ähnlichen Code innerhalb desselben Mediums (z.B. das neue Bild auf ein bekanntes Bild zurückführen).

Die Assoziation beruht auf Ikonizität (vgl. S. - 33 -).

+ Unmittelbar in Bekanntes übersetzen heisst primär: Bekanntes derselben Form assoziieren

C.a.b. In anderem Medium

Verwendung von Bekanntem ist sekundär die Assoziations-Anwendung von INHALTLICH gleichartiger Vorlage. Ist nichts innerhalb desselben Mediums bekannt, ist also das naheliegendste, nach Symbolik, Paradigmata etc. zu suchen (z.B. das neue Bild auf eine bekannte Legende zurückzuführen). Die Assoziation beruht auf ikonologischem Reiz (7).

- + Unmittelbar in Bekanntes übersetzen heisst sekundär: Bekanntes desselben Inhalts assoziieren

C.b. Aus externer Erklärung

Die Reduktion des Codes erfolgt passiv aufgrund von Decodier-Erfahrungen ausserhalb des Betrachters selbst. Ist keine Assoziation zu Bekanntem eigener Kenntnis im Code vorhanden, kann ein Symptom zum Code, als Index, verwendet werden, der dann mittelbar in Bekanntes übersetzt (reduziert) werden kann.

- + Passiv reduzieren heisst: Mittelbar (Index) in Bekanntes übersetzen

C.b.a. Aus gleicher Quelle

Als naheliegendster Index wird primär das direkte Synonym verwendet, d.h. die zum Code parallel verwendete Tautologie (Anspruch des Künstlers; z.B. Bildtitel (vgl. S. - 67 -f.)).

- + Mittelbar (Index) in Bekanntes übersetzen heisst primär: Ueber ein direktes Synonym (Tautologie) in Bekanntes übersetzen

C.b.b. Aus anderer Quelle

Ist kein direkt-paralleler Index da, oder wirkt er nicht tautologisch, d.h. ist er ebenso unbekannt wie der Code selbst, ist sekundär das naheliegendste, ein indirektes Synonym zu verwenden, das eigentlich

ein Coderezeptions-Code ist, eine Erklärung von dritter Seite (z.B. Kritik oder Programm; Katalog),

- + Mittelbar (Index) in Bekanntes übersetzen heisst sekundär: Ueber ein indirektes Synonym (Interpretation) in Bekanntes übersetzen

Es lässt sich als zweites feststellen, dass innerhalb der Erwartungshaltung die inhaltlichen Merkmale des Codes folgende sind:

- + Der Code ist decodierbar, d.h. reduzierbar zu bereits Bekanntem. Auf aktive Weise ist dies primär: Bekanntes derselben Form; sekundär: Bekanntes desselben Inhalts, assoziieren. Auf passive Weise ist dies primär: Bekanntes über ein code-paralleles Synonym (Tautologie); sekundär: Bekanntes über ein code-externes Synonym (Interpretation) assoziieren.

1.1.2. Lernbereitschaft des Empfängers

Der Code muss etwas beinhalten, was der Empfänger noch nicht weiss, und das er beim Empfang des Codes lernen kann (8).

- + Der Code bringt etwas Neues

1.1.2.1. Formale Merkmale der Code-Rezeption

Nach der Rezeption eines Codes durch den Betrachter verfügt dieser über neues Wissen, das er zukünftig als "Bekanntes" für weitere Decodierungen verwenden kann.

- + Die Rezeption eines Codes erweitert die Decodier-Fähigkeit für andere Codes

Was bestimmt die formale Lernbereitschaft des Empfängers weiter?

D. Unterscheidung des Neuen vom Bekannten

D.a. "Neu" als Erweiterung zu "Bekannt"

D.b. "Neu" als Kontrast zu "Bekannt"

D. Unterscheidung des Neuen vom Bekannten

Unter Punkt C. wurde bereits vermerkt, dass ein Code zwecks Rezeption reduziert werden muss, was nicht unmittelbar möglich ist, da es neben dem "bekannten" Teil (C.a.) auch einen "unverständlich" Teil (C.b.) des Codes gibt (9). Unmittelbar bleibt ein nicht-reduzierbarer Teil bestehen.

+ Der Code teilt sich in Reduzierbares und Nicht-reduzierbares

D.a. "Neu als Erweiterung von "Bekannt"

Fällt die Unterscheidung zwischen Neu und Bekannt schwer, so ist das Neue als weiterführende Relation zum Bekannten aufzufassen (Aus schmückung, Variation des bekannten Teils).

+ Bei schwer erkennbarer Teilung des Codes handelt es sich um Erweiterung des Reduzierbaren

D.b. "Neu" als Kontrast zu "Bekannt"

Fällt die Unterscheidung zwischen Neu und Bekannt leicht, so ist das Neue als kontrastierende Relation zum Bekannten aufzufassen (Ironie, Aufhebung oder In-Frage-Stellung des bekannten Teils).

+ Bei deutlich erkennbarer Teilung des Codes handelt es sich um Aufhebung des Reduzierbaren

Es lässt sich als drittes feststellen, dass innerhalb der Lernbereitschaft die formalen Merkmale der Code-Rezeption folgende sind:

- + Der Code bringt etwas Neues, welches für spätere Decodierungen verwendet werden kann, und scheidet sich in Reduzierbares (Bekanntes) sowie Nicht-reduzierbares (Neues). Das Neue erweitert die bekannte Aussage, falls es formal schwer davon unterscheidbar ist; und hebt diese auf, falls es formal deutlich davon unterscheidbar ist.

1.1.2.2. Inhaltliche Merkmale der Code-Rezeption

Die Lernbereitschaft des Empfängers ist bedingt durch die Aussicht, das Nicht-reduzierbare dem Reduzierbaren zu integrieren, d.h. das Neue aus dem Zusammenhang mit dem Bekannten zu lernen.

- + Der Code bezieht das Neue auf das Bekannte

Was bestimmt die inhaltliche Lernbereitschaft des Empfängers weiter?

E. Kombination des Neuen und des Bekannten

E.a. Für den Empfänger

E.a.a. Verhältnis der Kombinationsteile unter sich

E.a.b. Relevanz der Aussage

E.b. Innerhalb der Kunstsprache

E.b.a. Bezüglich des Künstlers

E.b.b. Bezüglich der Kunstkontinuität

E. Kombination des Neuen und des Bekannten

Die Kombination der zwei Teile "Bekannt" (Reduzierbar) und "Neu" (unmittelbar nicht reduzierbar) im Code muss als solche zu unterscheiden sein (D.a. und D.b.), um erlernbar zu wirken.

- + Die Lernbereitschaft setzt eine bestimmte Kombination von Reduzierbarem und Nichtreduzierbarem im Code voraus

E.a. Für den Empfänger

Die Aussage des Codes muss auf den Empfänger bezogen wirken. Die Lernbereitschaft des Betrachters ist nur motiviert, wenn das zu Lernende nützlich scheint (10).

+ Lernbereitschaft setzt voraus, dass der Code Nützliches bringt

E.a.a. Verhältnis der Kombinationsteile unter sich

Um eine Aussage überhaupt (als "nützlich") erkennen zu können, muss das Verhältnis der Kombinationsteile der Rezeptionsfähigkeit des Empfängers angepasst sein. Die Kombination "Neu" zu "Bekannt" muss so verhältnismässig sein, dass das Nicht-reduzierbare (neu) : Reduzierbarem (bekannt) zwischen 1 : 2, und 0 : 1 liegt, d.h. der Anteil des Neuen beträgt zwischen 1% und 49% des gesamten Codes (vgl. S. - 26 -):

+ Die Kombination des Codes muss Neues aufweisen, das dem Reduzierbaren (Bekannten) inferior, aber nicht gleich Null ist

E.a.b. Relevanz der Aussage

Das "Neue" am Code muss auf dieselbe Weise kulturell interpretierbar sein wie das "Bekannte" am Code. Die Aussage (Kombination) soll ihre Essenz behalten trotz Konditionierung des Betrachters, d.h. trotz ihrer Einschränkung durch die Rezeption. Sie muss auch nach der Kanalisierung (B.) für den Empfänger relevant bleiben (11).

+ Die Kombination des Codes muss aus zwei, auf gleiche Weise kanalisierbaren, Teilen bestehen

E.b. Innerhalb der Kunstsprache

Die Kombination des Codes muss die Kontinuität der Kunst als Sprache aufrechterhalten. Der Code muss innerhalb ihrer "Grammatik" kombi-

niert sein, d.h. Strukturen ("Vokabular") aus der Kunstsprache verwenden (z.B. plastisches Material, Farbe etc.).

- + Der Code muss bestehenden (erlernten) anderen Codes aus der Kunstsprache strukturell verwandt sein

E.b.a. Bezüglich des Künstlers

Sind zwei Codes vom selben Künstler geschaffen, müssen sie sich entweder in Unterscheidbarkeit des Neuen zum Bekannten (D.), und/oder in der Kombination des Neuen zum Bekannten ähnlich sein.

- + Der Idiolekt wird bestimmt durch die Unterscheidbarkeit von Neu : Bekannt, und/oder durch das Kombinationsverhältnis von Neu : Bekannt

E.b.b. Bezüglich der Kunstkontinuität

Die Codes der Kunstsprache stimmen darin überein, dass ihr "Neues" fortlaufend (mittelbar) reduziert wird (C.b.), und dass sie unter sich gegenseitig ihre Rezeption beim Empfänger erleichtern (Decodier-Fähigkeit, 1.1.2.1.). Der Begriff "Neu" bzw. Nicht-reduzierbar innerhalb der Zeit ist eine veränderliche Grösse, wenn das Kombinationsverhältnis Neu : Bekannt konstant begrenzt (E.a.a.) und kanalisierbar (E.a.b.) bleiben soll.

- + Künstlerische Codes setzen eine Kontinuität fort, indem sie das "Neue" fortlaufend zu "Bekanntem" reduzieren (Ikonisierung)

Es lässt sich als viertes feststellen, dass innerhalb der Lernbereitschaft die inhaltlichen Merkmale der Code-Rezeption folgende sind:

- + Der Code ist erkennbar indem das Neue auf das Bekannte bezogen ist und eine für den Empfänger nützliche Wissenserverweiterung darstellt. Neues und Bekanntes im Code hält sich in bestimmtem kombinatorischem Verhältnis und muss gleichermaßen kulturell kanalisierbar sein. Der Code ist anderen künstle-

rischen Codes verwandt als ihr Detail (Idiolekt) wie auch als Repräsentant einer kontinuierlichen Entwicklung (Ikonisierung).

Fassen wir aus den Abschnitten 1.1.1. und 1.1.2., bzw. den Punkten A. - E. zusammen:

Die Erwartungshaltung des Empfängers muss gerechtfertigt sein, indem der Code einen Reiz auslöst innerhalb eines bestimmten Kontextes. Die Lernbereitschaft des Empfängers muss geweckt sein, indem der Code etwas Neues, erkennbar innerhalb etwas Bekanntem, bringt, und die Kritik des Empfängers weckt durch Vergleichbarkeit des relevanten Codes mit anderen Codes der Kunstsprache.

Wir sind nun auf anderem Weg zu einigen Erkenntnissen gestossen, die in Kapitel A. (Einführung) von der Semiotik, bes. von Eco, übernommen worden waren:

- Dass ein poetischer Code sowohl glaubwürdig (*katà tò eikòs*) als auch überraschend (*parà tèn dóxan*) sein muss (vgl. S. - 21 -) d.h. sich scheidet in Reduzierbares (Bekanntes) und Nicht-reduzierbares (Neues) (vgl. D.; S. - 98 -).
- Dass "Idiolekt" besteht, wenn "dasselbe strukturelle Schema die verschiedenen Organisationsebenen beherrscht" (Eco, vgl. S. - 20 -), bzw. wenn ähnliche Unterscheidbarkeit und/oder Kombinationsverhältnis von "Neu" zu "Bekannt" vorliegt (vgl. E.b.a., S. - 98 -).
- Dass ein poetischer Code durch die Rezeption fortlaufend in einen Code der "Normalsprache ikonifiziert wird (vgl. Eco: "Innovation" innerhalb "bekannter Kommunikations-Erfahrung", S. - 32 -f., und dazu E.b.b., S. - 98 -).

Der BEGRIFF "Code" ist für unsere Analyse hinreichend abgeklärt. Nun muss sein innerer AUFBAU untersucht werden. In den Punkten A. - E. wurde mehrmals offenbar, dass der Code eine innere Sub-Struktur aufweisen muss - z.B. damit, dass er decodierbar ist (1.1.1.2.), dass er sich in Reduzierbares und Nicht-reduzierbares teilt (D.), und dass diese zwei Teile (E.a.b.) in bestimmtem prozentualen Kombinationsverhältnis stehen (E.a.a.). Dies führt zum nächsten Kapitel.

1.2. Der Aufbau des "Codes"

Der innere Aufbau des Codes betrifft formal die signifikanten Einheiten, funktionell die Frage nach der Binarität (vgl. S. -24 -). Zuerst sollen die Komponenten des Codes untersucht sein, danach wird erörtert, ob diese unter sich als binärer Mechanismus rezipiert werden.

1.2.1. Die signifikanten Einheiten

Wir haben in Kapitel A. festgehalten: "5. Die Aussage der Kunst - eine pro Kunstwerk - heißt "Code". Der Code setzt sich zusammen aus ... 'signifikanten Einheiten', d.h. bedeutungstragenden Subcodes." (S. -18 -).

Wie behandelt die aktuelle Semiotik solche Subcodes?

Pasolini schlug für die Sprache des Kinos (kinematografischer Code) die von Eco erläuterte Betrachtungsweise vor: "Angenommene ikonische Figuren (abgeleitet aus den Wahrnehmungscodes) bilden ein Paradigma, aus dem Einheiten ausgewählt werden, die zusammengesetzt werden müssen zu IKONISCHEN ZEICHEN, die zu ikonischen Aussagen kombiniert werden können, welche zu Photogrammen kombiniert werden können." (12).

Dies heisst: Bestimmte Figuren bilden zusammen eine Konfiguration (ikonisches Zeichen), die wiederum zusammen eine Aussage bilden. Oder: z.B. ein Ring um zwei Punkte, ein Strich und ein Bogen in bestimmter Konfiguration denotieren/Gesicht/. Dies erweitert die bereits festgehaltene Tatsache nicht, dass ein Code (Aussage) aus signifikanten Einheiten besteht; worunter z.B. das ikonische Zeichen, welches wiederum aus einzelnen Elementen besteht bzw. bestehen kann. Für unsere Arbeit wurde zu S. - 18 - in Anm. 33 bestimmt, dass wir mit "signifikanten Einheiten" die kleinste analysierte Grösse annehmen wollen, wobei mit dem Begriff "Einheit" angedeutet ist, dass diese möglicherweise aus verschiedenen Elementen ("Figuren") zusammengesetzt ist.

Eco's Betrachtungen zur bildenden Kunst bleiben im Hinblick auf die "anikonische" informelle Kunst (Bsp: Wols, Fautrier, Dubuffet, Pollock) vorderhand damit stehen, dass es sich um einen "mikrophysikalischen Code, der im Innersten der Materie entdeckt worden ist" - d.h. Faserungen, Textur rohen Materials - handelt, deren "Zeichen nicht so klar codifiziert und erkennbar" sind, bzw. dass es sich um die vielzitierte "Krise des Informellen" handelt, deren Untersuchung semiotisch noch aussteht (13).

Konkreter ist er bei seinen Reklameanalysen. Hierzu erstellt er neben dem Rhetorischen Code (verbaler Teil der Reklame) einen Ikonischen Code (visueller Teil der Reklame): "In Bezug auf die visuelle Kommunikation können wir mehrere Ebenen visueller Codifizierung bestimmen:

- a. Ikonische Ebene: ... man kann als gegeben annehmen, dass eine bestimmte Konfiguration eine Katze oder einen Stuhl darstellt ...
- b. Ikonografische Ebene: Wir haben zwei Codifizierungstypen. Eine Codifizierung "historischen" Typs ... (die) Konfigurationen benutzt, die in einer klassischen Ikonologie auf konventionalisierte Bedeutungen verweisen ... Die andere Codifizierung ist publizitären

Typs, ... z.B. das Mannequin-Sein von einer bestimmten Art ... Die Gewohnheit... hat konventionalisierte Ikonogramme in Umlauf gesetzt.

- c. Tropologische Ebene: Sie umfasst die visuellen Äquivalente der verbalen Tropen. Der Tropos kann ungewöhnlich sein und ästhetischen Wert annehmen, oder aber die genaue visuelle Uebersetzung der verbrauchten und in den allgemeinen Gebrauch übergegangenen Metapher sein, so dass er unbeobachtet bleibt ...
- d. Topische Ebene: Sie umfasst sowohl den Bereich der sogenannten Prämissen als auch den der argumentierenden Loci oder Topoi, die allgemeine Rubriken waren, unter denen Gruppen von möglichen Argumentationen vereinigt wurden ... Für unsere Zwecke genügt es, die Möglichkeit von Blöcken erworbener Meinungen anzuerkennen ...
- e. Enthymematische Ebene: ... Gliederung eigentlicher visueller Argumentationen ... (Im Fall der Reklameanalysen) würden die beteiligten Ikonogramme ... gewöhnlich enthymematische Felder evozieren, d.h. sie würden ... schon konventionalisierte Argumentationen, die von einem ausreichend codifizierten Bild ins Gedächtnis zurückgerufen werden, stillschweigend mitmeinen." Dazu weiter hinten: "Die enthymematischen Felder sind manchmal so komplex, dass ... auch die Argumentationsprozesse als Siglen ihrer selbst, als konventionelle Zeichen empfangen werden. In diesem Fall ginge man von der Argumentation zur Emblematik über." (14).

Bei näherer Betrachtung von Eco's Schema scheint Punkt b. und a. etwa dasselbe zu meinen (konventionalisierte Ikonogramme, als gegeben); Punkt c. aus d. hervorzugehen (aus Blöcken erworbener Meinung entstehen allgemeingebräuchliche Metaphern); und Punkt e. spricht wahrscheinlich Schlussfolgerungen an, zielt also einerseits auf die (individuelle) Assoziationsfähigkeit, andererseits auf das kommunikative Problem des "Erkennens" überhaupt. (Wir haben dieses Problem in Kapitel A, S. - 26 -, Anm 51, unter dem Stichwort "rezeptive

Trägheit" teilweise angesprochen). Es wird deutlich, dass Eco's Punkte nicht gleicher Grössenordnung sind, bzw. dass ihr Inhalt als analytisches Gewicht nicht ihrer gleichmässigen formalen Aufzählung (a. - e.) entspricht. Der Ansatz soll uns hingegen wertvoll sein für später notwendige semiotische Termini technici.

Es mag hierzu bezeichnend sein, dass Eco die so erarbeitete Kategorisierung zu seinen Analysen selbst nicht mehr anwendet. Er schlüsselt seine Bild-Zeichen kaum entsprechend auf, sondern unterscheidet grosso modo in "Denotationen" und "Konnotationen" zur betreffenden Reklame, worunter jeweils mehrheitlich psychologisierende Argumente folgen. Dies ist ein etwas befremdliches, aber oft beobachtetes Phänomen bei Semiotikern, welche ihre Theorie probeweise anwenden. Das erarbeitete Instrumentarium liesse jeweils präzisere Analyse zu als diejenige, welche meist darauf folgt (vgl. zu Kapitel A, Anm. 14, 15).

Eventuell mag der Grund dafür sein, dass allzusehr mit den linguistischen Ergebnissen verglichen wird, d.h. dass die Semiotik der visuellen Kommunikation versucht, eine aus dem Linguistischen übernommene "Grammatik" als Ganzes der Kunst-Sprache aufzustülpen. Es scheint ratsam, deduktiv die Kunstsprache selbst zu befragen, und aus Ueberlegungen des "Woher" ihrer Kon-Figurationen einen Aufbau zu rekonstruieren. Wir wollen dies, analog zur Erarbeitung des BEGRIFFES "Code", im Folgenden für den AUFBAU des "Codes" unternehmen.

1.2.1.1. Allgemeines

Jede einzelne Auswahl einer signifikanten Einheit, und ihre Zusammensetzung, sind Schritte des Künstlers, die seine "Ueberlegungen" ausdrücken. Was soll der Empfänger alles assoziieren? Oder: Welche Vorstellung muss mit meiner Darstellung verbunden werden?

Es ist klar, dass kaum ein Künstler in seiner Auswahl von Assoziationsauslösern innerhalb einer signifikanten Einheit jeweils "der Erste" ist; dass er sich also bei jeder Wahl bewusst sein muss, dass bereits Codes bestehen, welche in derselben signifikanten Einheit dieselbe Assoziation implizieren. Sogar die Kombination all seiner gewählten Assoziationen ist oft für den Betrachter bereits eine mehrmalige Reprise schon bestehender Aussagen (Codes). (Vgl. Stile, oder "Dialekte".) Heute unterliegt der Künstler dem Zwang, einen "neuen" (innovativen) Code zu schaffen, d.h. seinem Werk den Reiz von Noch-nie-so-Gesehenem zu verleihen. Dass dies in Anbetracht begrenzter Assoziations-Auswahl, und begrenzter Kombinationsmöglichkeiten der signifikanten Einheiten, zur Suche nach gänzlich neuen Assoziations-Auslösern führt - die noch keiner Ikonizität ("Reprise") verfallen sind - illustrieren die Bestrebungen der "abstrakten" Kunst in Figur (z.B. Kandinsky), Farbe (z.B. Pollock) und Material (z.B. Minimal art) recht deutlich. Sogar das "Gegenständliche" der künstlerischen IDEE wurde aufgelöst, um Dingliches in das künstlerisch (damals) noch unbetretene Gebiet des mentalen Konzepts zu transferieren (z.B. Kosuth).

Der Künstler versucht der Kunst-Geschichte (der Ikonifizierung) zu entgehen - die Kunstkritik aber vermag nur anhand bereits bestehender Codes (Vergleichen) neue Kunst zu erkennen (vgl. S. -99 -), d.h. dem Künstler "gerecht" zu werden.

Die dem Kunst-Rezeptor verfügbare Decodierung arbeitet mit etablierten Assoziations-Mustern. Diese werden ausgelöst durch grammatikalisch begrenzte Einheiten - rein materiell und technisch begrenzte Einheiten wie Farbe und Form. Diese Einheiten, oder Assoziationsauslöser, sind schon mehrfach benutzt worden - gerade deshalb lösen sie ja Assoziationen aus. Sie laden innerhalb dem kunstgeschichtlichen Fundus nur mehr zu minutiöser Unterscheidung in ihrer Kombination ein, sind aber an und für sich nicht mehr fundamental auslotbar. Poetische

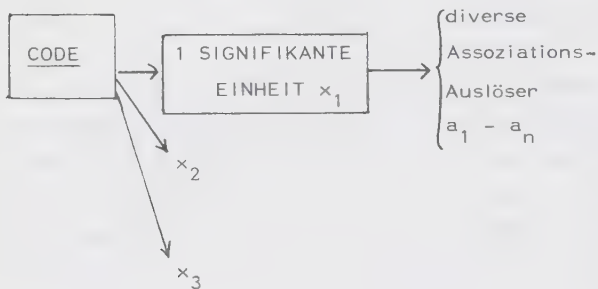
Kommunikation, bzw. aktuelle Kunst, muss aber etwas "Neues" enthalten (vgl. S. - 102 -). Dieses "Neue" kann nun, neben überraschender Assoziations-Kombination, auch darin bestehen, dass der Künstler etwas zusätzlich Signifikantes innerhalb der signifikanten Einheit entdeckt und so eine "neue Assoziation" in der Kunstsprache etabliert. Ein Beispiel für neue Kombinationen wäre Duchamp's "L.H.O.O.Q.", die Mona-Lisa mit Schnurrbart und zweideutiger Titel-Anspielung; ein Beispiel für etwas neues Signifikantes Beuys' Fett-Arbeiten, oder die Materialien der arte-povera Bewegung.

Wir haben schon mehrmals festgestellt, dass das als Poetik verlangte "Neue" den Faktor Zeit nach sich zieht. Es lässt sich nun wie für das einzelne Kunst-Werk als Ganzes, auch für dessen Substrukturen (der Assoziations-Vorrat der signifikanten Einheiten) festhalten, dass sie der Ikonifizierung unterliegen; d.h. dass der Wandel vom "Poetischen" ins "Normale" den Code als Gesamtheit wie auch strukturell bis in den Unterbau betrifft.

Es ist für die Erarbeitung eines Code-Schemas wichtig zu wissen, dass dieses von Strukturen abgeleitet wird, welche bedeutungsmässig und auswahlmässig einem zeitlichen Wandel unterliegen, M.a.W.: Die Assoziationen zu einem bestimmten Material, einer Aufstellungsart, oder anderen Auslösern der signifikanten Einheiten werden sich ändern. Die vorliegende Arbeit beleuchtet einen bestimmten Zeitpunkt innerhalb dieser Verstellungs-Veränderung; das folgende Code-Schema steht für eine Momentaufnahme kunstkritischer Rezeption. Und genau hier, an diesem Bewusstsein der Veränderung künstlerischer Rezeption, knüpft ja die Kunst eines Paolini an.

Die Ueberlegungen, welche zum Prozess einer bestimmten Aussage (Code) führen, sollen jetzt in simpler Weise befragt werden. Gehen wir dabei wieder vom "idealen Betrachter" aus wie in Abschnitt 1.1. (zum Begriff des Codes). Der Betrachter ist ein dem Künstler bzw.

dem Code (15) "Wesen ähnlicher Veranlagung" (S. - 19-) insofern, als Sender und Empfänger einen gewissen gemeinsamen Zeichen- und Assoziationsvorrat, als Grundlage zur Kommunikation überhaupt, aufweisen müssen. Solche Gemeinsamkeiten sind zu isolieren. Als strukturelle Grundlage wollen wir nachstehende Code-Gliederung beibehalten: (vgl. dazu S. - 19 -)



1.2.1.2. Die Komponenten

Die Komponenten eines Codes – seine "signifikanten Einheiten" – sollen erarbeitet werden, indem die Ueberlegungen von der künstlerischen Idee zu ihrer Realisation nachvollzogen werden, bzw. jede grundsätzliche Entscheidung zur Realisation als Komponente gefasst wird.

Wie für das Frage-Schema bezüglich des "Begriffes" Code, wurde hier für den "Aufbau" Code vorgegangen. Nach wie oben angegebener Befragung sind die Komponenten in ein strukturell geordnetes Schema eingepasst worden, damit die unmittelbar zusammengehörigen Aspekte in ihrem Bezug richtig eingeschätzt werden (vgl. auch zu "Binäre Funktion").

Frage-Schema für die Erarbeitung des Code-Aufbaues in signifikanten Einheiten

MENTALE IDEE

A. Form der Uebermittlung

A.a. Medium

A.b. Material

A.b.a. Struktur

A.b.b. Behandlung

A.b.b.a. Stil

A.b.b.b. Tonalität

B. Gegenstand der Uebermittlung (Thematik)

B.a. Ikon als Einheit

B.a.a. Gattung

B.a.b. Art

B.a.c. Grad der Ikonizität

B.b. Ikon als Kombination

B.b.a. Intra-medial

B.b.b. Inter-medial

C. Art der Uebermittlung

C.a. Präsentation formal

C.a.a. Größenordnung

C.a.b. Kontext

C.b. Präsentation inhaltlich

C.b.a. Anspruch (Titel, Programm)

C.b.b. Verständlichkeit (des Anspruchs)

C.b.c. Stimmung

Folgend werden die einzelnen Fragepunkte kurz abgehandelt und, zwecks Anschaulichkeit, in Klammern mit dem Beispiel einer Bildplastik und einem Musikstück illustriert.

A. Form der Uebermittlung

Dies betrifft die rein materielle Seite des Werkes.

A.a. Medium

Welche Sinne sollen beim Empfänger angesprochen werden?

(Beispiel Plastik: Auge)

(Beispiel Musik: Ohr)

A.b. Material

Welches ist der Uebermittler (Träger) der künstlerischen Idee?

(Beispiel Plastik: Stein)

(Beispiel Musik: Unterhaltungsmusik)

A.b.a. Struktur

Wie soll das Trägermaterial strukturiert sein, bzw. welche **SORTE** Material wird verwendet?

(Beispiel Plastik: weisser Marmor)

(Beispiel Musik: Orchester-Quintett)

A.b.b. Behandlung

Welche Qualitäten des gewählten Materials werden hervorgehoben?

(Beispiel Plastik: die Kostbarkeit, Prestige)

(Beispiel Musik: das Volksnahe, Tradition)

A.b.b.a. Stil

In welche "Dialekt"-Gruppe gehört die künstlerisch-technische Bearbeitung?

(Beispiel Plastik: klassizistisch)

(Beispiel Musik: folkloristisch)

A.b.b.b. Tonalität

Wie soll die Material-Struktur, über dem Stilistischen, verfeinert sein, bzw. welches ist der künstlerische "Finish"?

(Beispiel Plastik: Oberfläche ist matt gehalten)

(Beispiel Musik: das Orchester benutzt alte, auch verstimmte, Instrumente)

Wir wollen aus der Uebermittlungs-Form folgende Punkte als signifikante Einheiten vermuten:

- MEDIUM (A.a.)
- MATERIAL (A.b.)
- STIL (A.b.b.a)
- TONALITÄT (A.b.b.b.)

B. Gegenstand der Uebermittlung (Thematik)

Dies betrifft die thematische Seite des Werkes.

B.a. Ikon als Einheit

Welches ist der Gegenstand, oder das Thema (das "Ikon"), des Kunstwerks gesamthaft gesehen?

(Beispiel Plastik: Grabplastik)

(Beispiel Musik: Walzer)

B.a.a. Gattung

Aus welcher ikonischen Gruppe (Oberbegriff oder "Gattung") stammt das Thema?

(Beispiel Plastik: kultische Plastik)

(Beispiel Musik: Suite)

B.a.b. Art

Welches ist die vorliegende spezifische Realisierung des Ikons (Themas)?

(Beispiel Plastik: weibliche Grabfigur)

(Beispiel Musik: Ländler-Walzer)

B.a.c. Grad der Ikonizität

Ist die Art der Realisierung neuartig oder ein Eklektizismus auf einen bekannten Code (als Plagiat, als Persiflage, als Hommage oder Feindbild etc.)?

(Beispiel Plastik: Plagiat auf den griechisch-klassischen Typus der kauernenden Aphrodite)

(Beispiel Musik: Selbständige Entwicklung der Melodie)

B.b. Ikon als Kombination

Wie fügen sich die einzelnen Komponenten des Ikons (Attribute; Bezüge der Glieder, Materialien und des Kontexts) zueinander?

(Beispiel Plastik: heterogen)

(Beispiel Musik: homogen)

B.b.a. Intra-medial

Welches sind die Beziehungen - Kontrast, Ironie, Nachdruck usf. - der ikonischen Komponenten INNERHALB desselben thematischen Mediums? (Beispiel Plastik: Kontrast der heidnisch-heroischen Nacktheit zum christlichen Toteskult)

(Beispiel Musik: -)

B.b.b. Inter-medial

Welches sind die Beziehungen - Kontrast, Ironie, Nachdruck usf. - der ikonischen Komponenten AUSSERHALB des gegebenen thematischen (Haupt)-Mediums, als Parallelität? (Es ist die Frage nach Tautologie mit einem anderen, parallel zum Kunstwerk verwendeten Medium.)

(Beispiel Plastik: -)

(Beispiel Musik: Nachdruck auf das Ländlich-Naive mit Verwendung einer selbstgebastelten Handorgel)

Wir wollen aus der Uebermittlungs-Thematik folgende Punkte als signifikante Einheiten vermuten:

- IKON (B.a.)
- IKONIZITAET (B.a.c.)
- TAUTOLOGIE (B.b.)

C. Art der Uebermittlung

Dies betrifft die Ausstellungsweise des Kunstwerkes.

C.a. Präsentation formal

Welches ist der dingliche (darstellerische) Kontext?

(Beispiel Plastik: Ein Grabstein zwischen anderen auf dem Friedhof)

(Beispiel Musik: Ein Walzer im Rahmen eines Tanzmusik-Abends auf dem Dorf)

C.a.a. Größenordnung

Wie ist die thematische Darstellung eingegrenzt? (Ist sie singulär, seriell, geschlossen oder wiederholbar, usf.?)

(Beispiel Plastik: abgeschlossenes Einzelstück)

(Beispiel Musik: zu beliebiger Wiederholung offenes Stück)

C.a.b. Kontext

In welchem Kontext (Rahmen) vollzieht sich die Präsentation? (Gemeint ist ein für den Empfänger ersichtlicher Kontext).

(Beispiel Plastik: Privater Kontext; ein Werk für den Verstorbenen und seine Familie)

(Beispiel Musik: Öffentlicher Kontext; ein Werk für jeden gerade Anwesenden)

C.b. Präsentation inhaltlich

Welche Assoziationen sollen angesprochen werden mit der spezifischen Präsentation der Thematik?

(Beispiel Plastik: Besinnlichkeit)

(Beispiel Musik: Ausgelassenheit)

C.b.a. Anspruch (Titel, Programm)

Welches ist der Anspruch des Werkes, erkenntlich aus dem Präsentationskontext, ev. Titel oder Erklärungen des Künstlers?

(Beispiel Plastik: Sinnbild (für Trauer))

(Beispiel Musik: Motivation (für Tanz))

C.b.b. Verständlichkeit (des Anspruchs)

Ist die derart präsentierte Thematik in ihrem Anspruch für den "idealen Empfänger" verständlich? (dies betrifft die Frage nach der Kombination des Codes, vgl. S. -100 -).

(Beispiel Plastik: Eine nackte Grabfigur ...? Sinnlichkeit passt nicht zum christlichen Grabkult. Eher unverständlich!)

(Beispiel Musik: Ein improvisierter Walzer im Dorf? Sicher verständlich)

C.b.c. Stimmung

Was ergibt sich als gesamtheitliche "Atmosphäre" nach Aufnahme des Werkes, bzw. welche Stimmung wird dem Empfänger tatsächlich übermittelt? (in Kontrast oder Übereinstimmung zum Anspruch).

(Beispiel Plastik: moralische Ablehnung (=Kontrast))

(Beispiel Musik: emotive Übereinstimmung (=alles "passt" zusammen)).

Wir wollen aus der Uebermittlungs-Art folgende Punkte als signifikante Einheiten vermuten:

- PRAESENTATION (C.a.)
- VERSTAENDLICHKEIT (C.b.b.)
- STIMMUNG (C.b.c.)

Aus den Fragen A.-C. und beispielhaften Anwendungen wird deutlich, dass sich die Code-Differenzierung um die folgenden signifikanten Einheiten dreht:

- MEDIUM (Wahrnehmungsart)
- MATERIAL (Träger des Themas)
- STIL (Behandlung des Themas)
- TONALITAET ("Finish" des Themas)

- IKON (thematischer Gegenstand)
- IKONIZITAET (Ikon-Eklektizismen)
- TAUTOLOGIE (Aussage-Kombinationen)
- PRAESENTATION (Kontext)
- VERSTAENDLICHKEIT (Rezeption des Anspruchs)
- STIMMUNG (Kontext-Verhältnismässigkeit)

Es wurde offenbar, dass die einzelnen signifikanten Einheiten verschiedenen aufeinander und als Ganzes untereinander bezogen sind, und dass eine "Einheit" sowohl ein "punktförmiger" Aspekt (z.B. Tonalität) wie auch ein "netzartiger" Aspekt über alle anderen sein kann (z.B. Stimmung).

Die "Stimmung" ist ein sehr wichtiger Aspekt, denn diese bildet ja das Ziel des Codes. Die "Stimmung" motiviert die Lernbereitschaft, die Kommunikations-Einstellung des Empfängers, mithin das Vermitteln einer Aussage schlechthin. Die "Stimmung" entsteht - wenn wir die angeführten zwei Beispiele weiterverwenden - im Fall der Plastik dadurch, dass Marmor (Material), die antike Nacktheit (Stil) und das Heidnische (Ikonizität) des Themas (Ikon) eine grosse Diskrepanz bilden zum Kontext des Friedhofes (Präsentation). Die Kritik entsteht aus der kulturell-moralischen Unvertretbarkeit (Verständlichkeit). - Im Fall der Musik ist es so, dass ländliche Tanzmusik (Material, Ikon), mit dem "Amateurhaften" (Stil, Tonalität) gut zusammenpasst. Die Stimmung ist einheitlich (Verständlichkeit).

Andere Punkte, wie z.B. das Ikon als Gattung (B.a.a.) oder die kontextliche Grössenordnung (C.a.a.) lassen sich zurückführen auf das "Ikon", bzw. auf die "Präsentation"; ebenso sollen unter "Tautologien" sämtliche mitschwingende Komponenten UNTERGEORDNETER Art (intra-medial; inter-medial) gefasst sein.

Der Bezug von "Tautologie" intermedial und von "Medium" muss noch geklärt werden.

Die Wahl des "Mediums" ist grundsätzlich eine Wahl mit deutlicher Präferenz EIN-medialer Rezeption. Wir wollen daher per definitionem den Faktor "Medium" als EINHEIT verstanden wissen, d.h. der Titel eines Bildwerks wird innerhalb der "Tautologie" als Teil des visuellen Codes verstanden (also nicht als anderes, verbales, Medium).

Liegt hingegen eine Kombination von zwei oder mehreren Medien vor, ohne deutliche Vorrangstellung des einen (wie im Fall Bild/Titel), so muss jedes Medium für sich, einzeln, auf seine signifikanten Einheiten untersucht werden. M.a.W., wenn ein penetrant vertontes Werk vorliegt, muss der Code aus den Medien "visuell" sowie "auditiv" bestehend betrachtet werden, und jedes dieser Medien ist für sich auf "Material", "Stil" usf. zu untersuchen. Es handelt sich dann um einen doppelten Code.

"Medium" ist daher keine "echte" signifikante Einheit, sondern mehr eine Existenzberechtigung für diese, oder die *conditio sine qua non* des Codes.

1.2.2. Binäre Funktion?

Das Hauptproblem bei der Anwendung eines Code-Schemas (bzw. Applikation eines Schemas von signifikanten Einheiten) ist die Frage, ob bedeutungsmässige Präferenzen vorliegen. D.h., ob eine signifikante Einheit (und welche?) für den Gesamteindruck des Code schwerer ins Gewicht fällt als eine andere solche (und welche andere?) Einheit. Wir hatten in Kapitel A, S. -24 - provisorisch angenommen, dass der Code aus, unter sich binär wirkend, Bedeutung tragenden Einheiten besteht. Dies muss genauer untersucht werden.

Die Code-Struktur als Ganzes war in Kapitel A bereits als nicht-binär aufgebaute Aussage angedeutet worden: Es gibt "normalsprachige", "poetische" und "nicht-kommunikative" Codes. Die hier interessierenden "poetischen" Codes insbesondere sind nicht-binär, da sie "Neues" aufweisen müssen, "das dem Reduzierbaren (Bekannten) inferior, aber nicht gleich Null ist" (S. - 100 -). D.h., innerhalb dieses Codes herrscht kein Entweder-"Neu" - Oder-"Bekannt" - Verhältnis, sondern eine diesbezüglich mengenmässig bestimmte Relation.

Die Code-Struktur als Aufbau in signifikanten Einheiten hat in der bisherigen Untersuchung ergeben, dass solche Einheiten einmal "punkt-förmige", einmal "netzartige" Aspekte bilden können (S. - 117-), dass also offenbar kein einfaches Verhältnis "signifikante Einheit x_1 " zu: "signifikante Einheit x_2 " vorliegt, sondern eine Art Verhältnis in gemeinsamen Mengen. (An dieser Stelle ist die Vermutung auszusprechen, dass die signifikanten Einheiten einem analogischen Verhältnis gehorchen könnten. Woher kommt aber der gesetzte Masstab für die Analogien? Dies soll innerhalb des Abschnittes "Kanalisation der Assoziationen" berücksichtigt werden, S. 126).

Die Code-Struktur als Vermittlung eines bestimmten Eindrucks beruht auf dem Kombinationsmuster der von den signifikanten Einheiten ausgelösten Assoziationen (vgl. S. -108 -). Die Frage nach "binären Funktionen" meint nun genauer, ob die ausgelösten Assoziationen einer binären Wahl im Hinblick auf ihre Kombinierbarkeit unterliegen.

Um dies abzuklären, müssen erst die minimal notwendigen BEZUEGE zwischen den signifikanten Einheiten selbst, danach die KANALISATION der so bezogenen Assoziationen untersucht werden.

1.2.2.1. Zu den Bezügen

Aus der vorangegangenen Betrachtung sind neun (bzw. zehn, wenn

"Medium" trotz auf S. - 118 - erwähnten Gründen dazugezählt wird) signifikante Einheiten gewonnen worden. Sie gehören zu je Dreien zu drei Betrachtungsweisen des Codes:

A. Form der Uebermittlung:	Material
	Stil
	Tonalität
B. Thematik der Uebermittlung:	Ikon
	Ikonizität
	Tautologien
C. Art der Uebermittlung:	Präsentation
	Verständlichkeit
	Stimmung

Abgesehen davon, dass hier wiederum drei Uebermittlungsfaktoren (nicht zwei) vorliegen – ein Code muss aus Material UND Thema UND Präsentation bestehen, ist "netzartig" UND "punktförmig" –, zeigt sich schon bei einer Betrachtung einzelner Einheiten, z.B. beim "Material", dass dieses assoziativ ein weitreichendes Feld birgt. Nehmen wir an, es liege als "Material": Tuffstein, vor. Es ist durchaus zulässig, allein aufgrund dieses geologischen Faktums individuelle Vorstellungen zu assoziieren. Zu einer Kritik des Codes als Ganzes kommt man aber erst, wenn verglichen wird, WIE ("passend", "unpassend" etc.) dieser Tuffstein innerhalb der künstlerischen Aussage (Code) eingebracht wird. "Passend" ist eine Relation und verweist auf eine andere signifikante Einheit: auf die "Stimmung". In dieser treffen, wie bereits früher erwähnt, diverse Einheiten zusammen, relativieren sich gegenseitig und konstituieren so das Ergebnis der "Stimmung".

Es ist also ein MENGENMAESSIG RELATIVES Netz von Assoziationen zu den signifikanten Einheiten in Betracht zu ziehen. Diese Assoziationen werden kanalisiert, bestimmt aufgrund der Bezüge zwischen den signifikanten Einheiten. Wir wollen diese Bezüge näher untersuchen

(16). Zur Vereinfachung der Argumentation wird gesetzt:

$$A = (a_1, a_2, a_3) = \{(a_1=\text{Material}), (a_2=\text{Stil}), (a_3=\text{Tonalität})\}$$

$$B = (b_1, b_2, b_3) = \{(b_1=\text{Ikon}), (b_2=\text{Ikonizität}), (b_3=\text{Tautologie})\}$$

$$C = (c_1, c_2, c_3) = \{(c_1=\text{Präsentation}), (c_2=\text{Verständlichkeit}), \\ (c_3=\text{Stimmung})\}$$

Jede signifikante Einheit ($a_1 \dots c_3$) sei nun einzeln untersucht auf ihre minimal notwendigen Bezüge zu anderen Einheiten (17). Das Zeichen $/=$ steht für: $/$ bezieht sich auf/.

$$\begin{aligned} A = \quad a_1 &= - \\ \quad a_2 &= (b_2) \\ \quad a_3 &= (a_1) \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} B = \quad b_1 &= (a_1/c_1) \\ \quad b_2 &= (b_1/c_1) \\ \quad b_3 &= (b_2/c_2) \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} C = \quad c_1 &= (a_1/b_1) \\ \quad c_2 &= (a_1/b_1, b_2/c_1) \\ \quad c_3 &= (a_1, a_2/b_1, b_2/c_1, c_2) \end{aligned}$$

Somit sollte "A" generell für sich untersucht, "B" vor allem aus "C"-Komponenten bestehen und "C" sich gleichermassen aus "A"- und "B"-Komponenten zusammensetzen (18). Wir setzen fest:

"Material" ist eine signifikante Einheit, die für sich allein untersucht wird.

"Stil"	ist eine signifikante Einheit, die in Bezug auf "Ikonizität" untersucht wird.
"Tonalität"	ist eine signifikante Einheit, die in Bezug auf "Material" untersucht wird.
"Ikon"	ist eine signifikante Einheit, die in Bezug auf "Material" und "Präsentation" untersucht wird.
"Ikonizität"	ist eine signifikante Einheit, die in Bezug auf "Ikon" und "Präsentation" untersucht wird.
"Tautologie"	ist eine signifikante Einheit, die in Bezug auf "Ikonizität" und "Verständlichkeit" untersucht wird.
"Präsentation"	ist eine signifikante Einheit, die in Bezug auf "Material" und "Ikon" untersucht wird.
"Verständlichkeit"	ist eine signifikante Einheit, die in Bezug auf "Material", "Ikon", "Ikonizität" und "Präsentation" untersucht wird.
"Stimmung"	ist eine signifikante Einheit, die in Bezug auf "Material", "Stil", "Ikon", "Ikonizität", "Präsentation" und "Verständlichkeit" untersucht wird.

Diese Relationen sind auf S. - 123 - grafisch dargestellt.

Angesichts des erarbeiteten Diagramms stellt sich die Frage: ist eine signifikante Einheit signifikanter als eine andere, d.h., bedeuten die mehrfachen Bezüge der "C"-Einheiten, dass sie ausschlaggebender sind als z.B. die einfachen "A"-Einheiten? Die Frage zielt m.a.W. darauf, ob die Menge der Bezüge in direktem Verhältnis steht zur Bedeutsam-

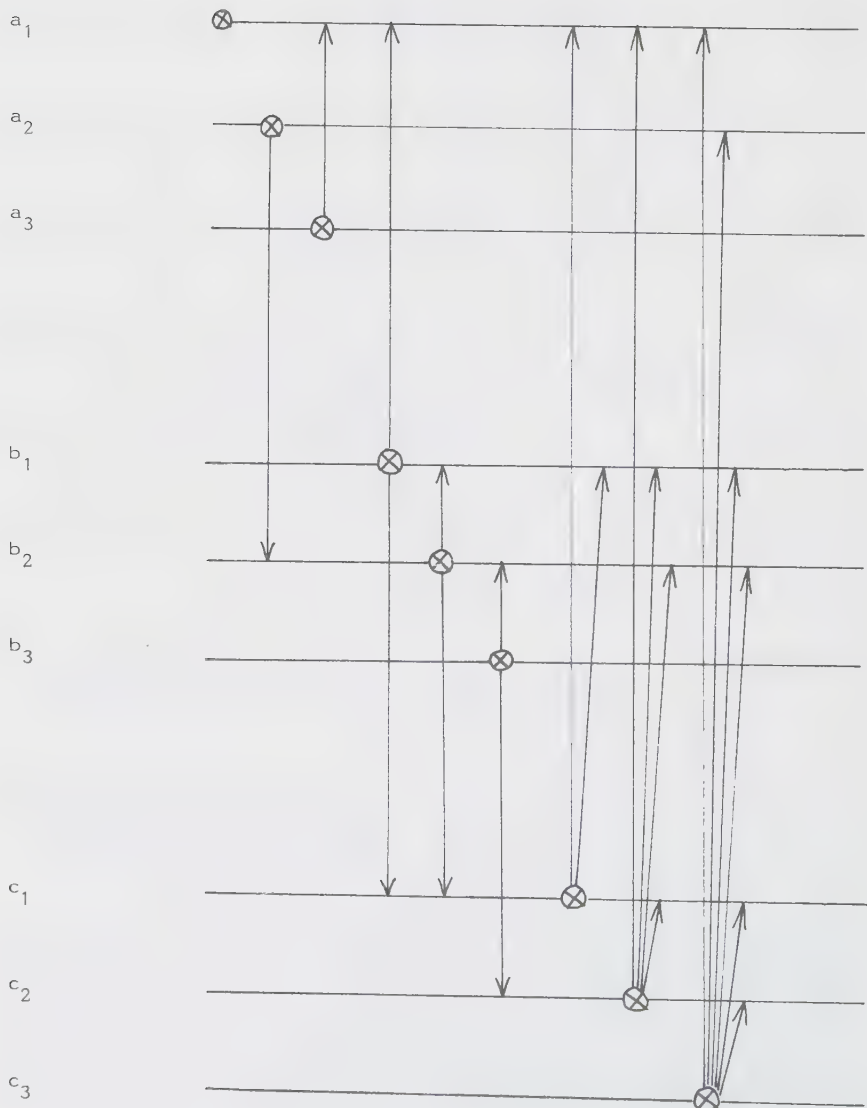


Diagramm der Bezüge der signifikanten Einheiten (19)

keit der betreffenden signifikanten Einheit. Hier ergeben sich verschiedene Positionen:

- Falls "Ja":

Die Quantität der Bezüge bestimmt die Qualität der Einheit. Es steht zur Wahl:

- a. Man belässt die Einheiten unter sich in verschiedener Bedeutsamkeit. Dann wird die Anzahl (neun bzw. zehn) der signifikanten Einheiten also belassen, und es müsste eine Wertungs-Skala erstellt werden aufgrund der Menge von Bezügen einer Einheit, z.B.: $c_3 > c_2 > c_1 \dots$ etc. Das heisst aber, dass die Bezüge nicht nur in ihrer Anzahl (Quantität), sondern auch in ihrer Bedeutsamkeit (Qualität) differieren. Ein Bezug auf einen hoch quotierten, z.B. einen "C"-Faktor, muss mehr gelten als ein Bezug auf einen nieder quotierten, z.B. einen "A"-Faktor. Die Wertungs-Skala überträgt sich also auch auf die Kombination der Bezüge. Die Sache ist problematisch insofern, als sich z.B. ein hoch quotierter Faktor auf inferiore Faktoren bezieht und gewertet werden soll in Bezug auf einen nieder quotierten Faktor, der sich auf superiore Faktoren bezieht: z.B.: $b_1 = (a_1, c_1)$ superiore Bezüge eines inferioren Faktors; verglichen mit: $c_1 = (a_1, b_1)$ inferiore Bezüge eines superioren Faktors. Es liesse sich sicher auch hier eine Lösung schaffen, der wir aber nicht nachgehen wollen.
- b. Oder aber man will die Einheiten unter sich gleichwertig gewinnen. Dann müsste das Diagramm weiter differenziert werden, bis pro Faktor ($a_1 \dots c_3$) jeweils eine gleiche Anzahl Bezüge zu einem anderen Faktor ($a_1 \dots c_3$) entstehen würde. D.h., in Sektor "B" und vor allem "C" müssten zusätzliche signifikante Einheiten abgespalten werden. Um die vorliegende Arbeit nicht allzusehr auszudehnen, werden wir davon absehen und bei der bereits statuierten Anzahl von neun (bzw. zehn) signifikanten

Einheiten bleiben.

- Falls "Nein":

Die Quantität der Bezüge hat keinen Einfluss auf die Qualität der Einheit. Damit ist jede signifikante Einheit einer anderen gleichwertig, d.h. jede bedeutet /100%/. Hat nun eine Einheit zwei Bezüge, konstituiert sie sich aus 50% Bedeutung der Einheit /y/ und aus 50% der Einheit /z/; hat sie vier Bezüge, so besteht sie analog aus je 25% Bedeutung jedes der vier angesprochenen Einheiten - falls, wie erwähnt, jede signifikante Einheit einer anderen gleichwertig ist. (Wollte man hier weiter differenzieren, - z.B. der Bezug zu /y/ - so wäre dies ein Widerspruch zur ersten Annahme, welche die prozentuale Gleichwertigkeit (100% Bedeutung) für jede einzelne Einheit festsetzte.)

Diese prozentuale Bedeutungsrelation erscheint für eine praktische und absehbare Anwendung des Code-Schemas die vernünftigste Lösung zu sein.

Wir lösen also die eingangs gestellte Frage nach bedeutungsmässigen Präferenzen innerhalb der signifikanten Einheiten insofern, als wir dies formal verneinen:

+ Jede signifikante Einheit ist einer anderen signifikanten Einheit gleichwertig;

inhaltlich aber mehr oder weniger komplexe Strukturen feststellen:

+ Die Anzahl der minimal notwendigen Bezüge zu anderen Einheiten kann von Einheit zu Einheit verschieden sein.

1.2.2.2. Zur Kanalisierung der Assoziationen

Wir haben die Binarität als Problem innerhalb der "Opposition" von "widersprüchlich" (parà tèn dōxan) und "glaubwürdig" (katà tò eikòs) aufgeworfen (S. -21 -/- 24-). Der "poetische" Code - es handelt sich vor allem um diesen - muss diese Kombination aufweisen (S. - 102 -).

Die Frage, ob die von einer Einheit ausgelöste Assoziation eine binäre Wahl ist im Hinblick auf ihre Kombinierbarkeit (S. - 119 -) ist noch nicht gelöst. Wir haben zu ihrer Klärung erst festgestellt, WOHER solche Kombinationen formal stammen (Bezugs-Schema, S. - 123 -). Es bleibt zu untersuchen, WIE diese Kombinationen (Bezüge) inhaltlich, d.h. auf der Ebene der Assoziationen, vom Empfänger aufgelöst werden.

Dem Empfänger muss ein Masstab - die Kritikfähigkeit - immanent sein, aufgrund dessen er bestimmte Kombinationen als "passend" oder "nicht passend" taxiert. Das Problem dieses Masstabes ist bereits angesprochen worden (vgl. S. -119 -), und scheint das unlösbare Rätsel des "Schönen an sich" (des "bello intelligibile") anzusprechen.

Der Masstab in unserem "idealen Betrachter" soll aber keine Definition des "Schönen" darstellen, sondern bedeutet die Fähigkeit des Empfängers, einen Code zu "decodieren" (S. -94 -). Dieser Masstab ist also die Unterscheidung für "reduzierbar" bzw. "nicht-reduzierbar"; er grenzt das "Bekannte" (katà tò eikòs) innerhalb der "poetischen" Aussage ab, d.h. es ist ein Masstab, welcher das Glaubwürdige vom Unglaubwürdigen trennt: Es ist also ein Masstab des "Bekannten".

Wir haben festgestellt, dass das "Neue" im Lauf der Decodierung, im Lauf des Lernprozesses, fortwährend zu "Bekanntem" umgewandelt wird (S. -102-). Das heisst, dass der Masstab entsprechend fortwährend

erweitert wird: Es ist also ein flexibler Masstab.

Wie wird das "Neue" integriert? Um die Lernfähigkeit aufrechtzuerhalten, kann das "Neue" mit dem Masstab nicht GENAU auf sein "Bekanntes" reduziert werden, sondern muss im UMFELD um das reduzierende Bekannte angesiedelt werden. Die Flexibilität des Masstabes besteht also in der fortlaufenden Differenzierung von Skala-Einheiten des "vorher Bekannten" zu Skala-Feldern des "jetzt Bekannten". Er soll daher nicht linear, sondern als mengenweise auffüllbare Struktur verstanden werden, etwa so wie ein offenes Archiv, welches neue Informationen nicht hintennachreicht, sondern z.B. unter alphabetischen Buchstaben dazwischen-schiebt. (Dies wäre ein digitales System, vgl. dazu weiter unten).

Die Frage ist nun: Funktioniert dieser Masstab im Hinblick auf die Kombinierbarkeit von Assoziationen binär oder anders?

Binäre Funktionen:

Dies würde heissen, dass die Skala-Felder des Masstabes eine feste Umgrenzung haben, welche für die gerade fragliche Kombination ein "Entweder-zugehörig-Oder-nichtzugehörig" darstellt. Dies widerspricht aber der vorangegangenen Erkenntnis, dass ein Lernprozess nicht zu vereinbaren ist mit einer Reduktion auf GENAU "hier" in der Skala, bzw. es negiert die Erweiterungsfähigkeit der Skala-Felder. Wären die Skala-Felder begrenzt, würden sie Skala-"Einheiten" bedeuten, was wir jedoch bereits ausgeschlossen haben.

Digitale Funktion:

Digital heisst, bezogen auf eine zahlenmässig begrenzte Skala. Es erweitert die binäre Funktion insofern, als es nicht mehr Entweder-Oder heisst, sondern : Entweder-Oder₁-Oder₂-Oder₃-...-Oder_n. Die digitale Skala ist aber auch begrenzt (auf /n/ "Oders"), sie funktioniert schliesslich auf fortlaufend binären Entscheidungen. Deshalb

sollen die gleichen Argumente dagegen sprechen wie im Fall der binären Funktion.

Analogische Funktion:

Analogisch heisst: in Verhältnismässigkeit des "mehr" oder "weniger". Eingeschlossen sind auch Beziehungen des "genau so", d.h. sie treffen auf einen fest bestimmten Grad, der ursprünglich das Gefälle des "mehr" bzw. "weniger" konstituierte (dies ist die Redundanz des Normalcodes). Eingeschlossen sind auch Beziehungen des "weder-noch", d.h. in der Mitte der Masstäblichkeit, als Patt-Situation, wo die eine Verhältnismässigkeit endet und ihre gegenteilige Verhältnismässigkeit noch nicht beginnt (keine Redundanz, also Nicht-Kommunikation).

Ein analogischer Masstab kann also sowohl punktförmig auf Skalen - "Grade", wie umgebungsmässig auf Skala-"Verhältnismässigkeiten", wie auch auf eine "Leerstelle" bezogen werden. Somit gilt:

- "Normalsprache" wird erkannt, weil die Assoziation ein punktförmiges Analogon im Masstab findet;
- "Nicht-Kommunikation" wird erkannt, weil sie genau auf die "Mitten-Leerstelle" des Masstabes trifft, wo weder ein "mehr" noch ein "weniger" des ausgelösten Eindrucks assoziiert werden kann;
- "Poetik" wird erkannt, weil sie zum grössten Teil (über 50%, vgl. S. - 26 -) auf Analogien bezogen, d.h. in eine Verhältnismässigkeit reduziert werden kann. Alles "Neue" (parà tèn dóxan) im Code trifft also auf die sogenannte "Mitten-Leerstelle" des analogischen Masstabes. Neues zu reduzieren, bzw. zu lernen, heisst somit: diese "Leerstelle" von allen Seiten (allen "mehrs" oder "wenigers") her einzukreisen, somit immer feinere Differenzierungen zu gewinnen. Oder anders: die "Mitten-Leerstelle" sukzessive zu verkleinern.

(Man mag hier an Paolinis Ausspruch über die "Erweiterung von Entdeckungen bis zum Augenblick der Wahrheit" (S. - 57 -) denken,

"bis wann? für immer, oder auch nie" (S. - 55 -): Die Erweiterung (Differenzierung) ist ein unendlicher Prozess; der Masstab wird nie gefüllt, weil der Empfänger nie allwissend sein kann...)

Um die Verhältnisse im analogen Masstab zu verdeutlichen, kann ein grafisches Modell entworfen werden.

Dieses (siehe nächste Seite) dient nur zur Klärung der Sachlage und ist aus darstellerischen Gründen extrem beschränkt. Es gibt wohl eine unbegrenzte Anzahl von Analogie-Richtungen (Pfeilen), welche jeweils auf einem assoziativ zusammengehörigen Gegensatz-Paar beruhen, das jedoch auch mehrpolig sein kann (vgl. zum Pfeil/süss-/salzig, sauer, bitter/). Wir wollen die Analyse zur Decodierung hiermit abschliessen, denn der nächste logische Arbeitsschritt würde zu weit führen (es wäre die Erarbeitung einer repräsentativen Menge von Analogie-Paaren, d.h. Differenzierung weiterer "Pfeile", was der Erstellung eines Lexikons gleichkäme. Damit wird sich beispielhaft Kapitel D. befassen).

Das umseitige Modell zeigt als analogische Beispiel-Paare die dialektischen Paare:

warm-kalt

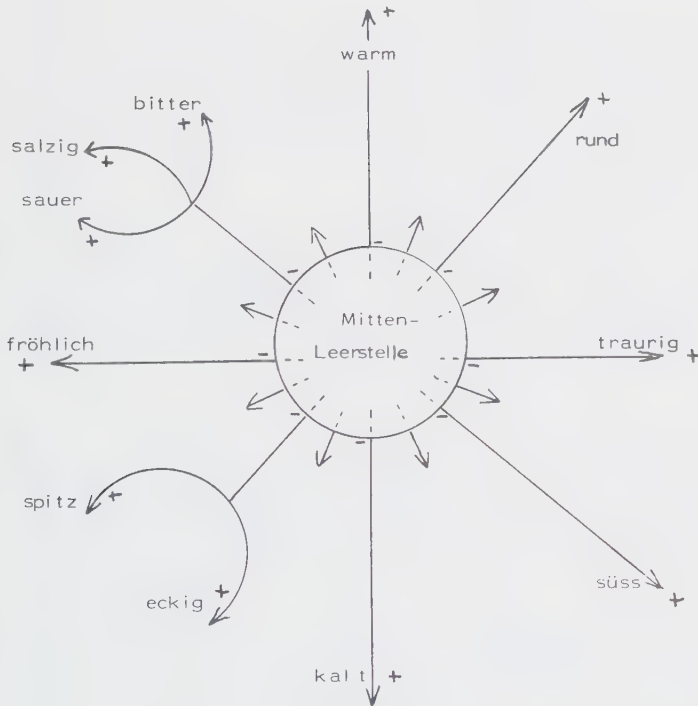
süss-salzig/sauer/bitter

rund-eckig/spitz

fröhlich-traurig

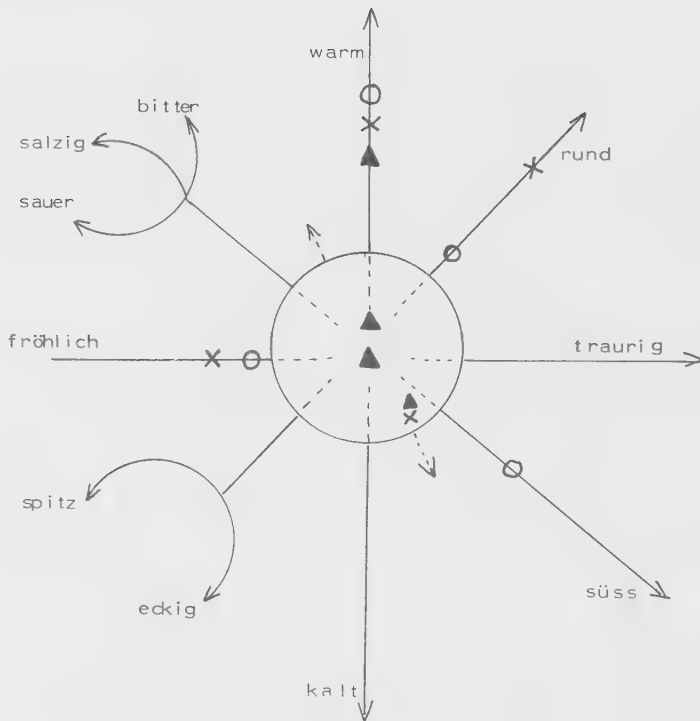
Modell zur Verdeutlichung des analogenischen Masstabes

(zur Kombinierbarkeit von Assoziationen)



- Der Pfeil $\xrightarrow{+}$ ist die von "weniger" zu "mehr" gerichtete Verhältnismässigkeit.
- Die kleinen Pfeile stehen für weitere Möglichkeiten.
- Die punktierten Pfeilenden deuten fortlaufende Differenzierungen an (Integrierung des "Neuen").

Beispiele für Codes im Modell des analogenen Masstabes (S.- 130-)



O = Normalsprache (Analogien)

X = Poetik (grösserenteils analogisierbar)

▲ - Nicht-Kommunikation (zu wenig Analogien)

Auf S. - 131 - sind drei Code-Beispiele angeführt.

Alles auf den Pfeilen (Verhältnismässigkeit) Eingetragene ist für den Empfänger "redundant", d.h. er kann es innerhalb einer bestimmten Assoziation in das Spannungsgefälle von "mehr" zu "weniger" des ihm Bekannten eingliedern (decodieren, reduzieren).

Die Pfeile symbolisieren mit ihrer geometrischen Gegenüberstellung die Dialektik, welche eine analogische benützbare Spannung erzeugt. So meint z.B. das Gegensatz-Paar "warm"-"kalt": Die Spannung geht von /sehr warm/ über /weniger warm/ zu einer Leerstelle, wo es weder warme noch kalte Eindrücke gibt, weiter zu /weniger kalt/ zu /sehr kalt/.

Die Mitte (Leerstelle) ist u.a. Ort, wo die Lernprozesse ablaufen: Differenzierung bestehender Pfeile (z.B. mit obigem Beispiel: Schaffung eines weiteren Grades "lauwarm"), oder Schaffung neuer Gegensatz-Paare.

○ Eine Kombination wie: /warm/rund/fröhlich/süss/ wäre innerhalb des beispielhaften Modells redundant, d.h. ein "Normalcode". Der Empfänger hat bisher die Erfahrung gemacht, dass die genannten Eigenschaften parallel auftreten können, d.h. "zusammenpassen". Er lernt nichts Neues.

✗ Eine Kombination wie: /warm/rund/fröhlich/weich/ ist mehrheitlich redundant, "passt". Neu für das beispielhafte Modell ist der Eindruck: "weich". Der Empfänger mag ihn z.B. über "süss" reduzieren, oder er bildet ein neues Pfeilpaar (weich-hart) dazu, dessen Gegenpol "hart" aber erst fiktiv gesetzt werden kann. - Beobachten wir zum poetischen Code zusätzlich eine Kombination wie: /warm/fröhlich/traurig/süss/. Es enthält zwei Redundanzen (fröhlich, süß), und einen in sich widersprüchlichen Eindruck: "fröhlich" UND "traurig", was ein einziger Widerspruch aus zwei Eindrücken ist, d.h. das Verhältnis

(2:1) bleibt noch mehrheitlich redundant: Es ist ein poetischer Code. Der Empfänger kann sich für eine weitere Differenzierung seiner Skala "fröhlich"- "traurig" entscheiden und dort z.B. bei /sehr wenig fröhlich/ neu etwas wie: "gleichgültig" ansetzen. Oder er bildet dafür ein neues Paar (Pfeile), das wäre dann "gleichgültig" zum (vorläufig noch nicht erfahrenen) "Gegenteil von "gleichgültig"". Er hat jedenfalls etwas Neues gelernt.

▲ Eine Kombination wie: /warm/weich/langsam/schwer/ beinhaltet für das beispielhafte Modell zu viel Neues, um schlüssig reduziert zu werden. Der Code kann für den Empfänger nicht kommunizieren. - Beobachten wir hier zusätzlich eine Kombination wie: /warm/fröhlich/traurig/weich/. Die verschiedenen Ueberraschungen - einmal ein direkter Widerspruch (fröhlich-traurig), einmal etwas ganz Neues (weich) - stehen zur Redundanz mindestens im Verhältnis 2 : 1. Dem Empfänger bleibt unklar, ob z.B. der widersprüchliche Eindruck aus "fröhlich" gegen "traurig" ein Synonym zum neuen: "weich" bedeutet. Eine Synonymität kann aber nicht gelernt werden, wenn nicht mindestens EINE Seite des Vergleichs verstanden wird. Der Code enthält zuviele Unbekannte.

Das Stichwort "Synonym" bedeutet nichts anderes, als die bereits auf S. - 95 - erwähnte "Reduktion aufgrund von Bekanntem". "Lernen" heisst also: "Synonyme bilden", oder: "decodieren".

Für jeden neuen Eindruck muss also mindestens EIN bereits erfahrener Eindruck nahestehen, wenn er analogisch integriert werden soll.

Bleiben wir beim obigen Beispiel zum poetischen Code: "fröhlich" vs. "traurig" mag als Eindruck ein neues Assoziations-Paar (Pfeile im Modell) hervorbringen, mit z.B. dem neu gesetzten Skalenpunkt: "gleichgültig", dessen Gegenpol wäre: "Gegenteil von 'gleichgültig'", bzw. "Gegenteil von: 'warm' UND 'kalt'". Kommt der Empfänger nun zu einer neuen Kombination, wo u.a. /impulsiv/ geboten ist, mag er

dieses "impulsiv" als Gegenpol zu "gleichgültig" setzen; umgekehrt, kommt der Empfänger erst zu einer neuen Kombination, wo u.a. /apathisch/ geboten ist, vermag er dieses "apathisch" bereits analogisch zum /mehr gleichgültig/ zu differenzieren.

Jeder neue Eindruck ist also POTENTIELL der Beginn eines neuen analogischen Masstabes.

Auf Seite - 135 - hierzu nochmals eine grafische Verdeutlichung.

Wir halten fest:

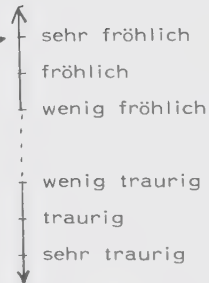
- Ist ein aktueller Eindruck schon bekannt, wird er als BESTÄETIGUNG eines bestimmten Skalenpunktes im zugehörigen analogischen Masstab (Pfeile) gesetzt.
- Steht einem solchen Eindruck kein bekannter Eindruck nahe, wird der neue Eindruck als BEGINN für einen neuen analogischen Masstab gesetzt. Der neue Eindruck bildet den bisher einzigen Bezugspunkt, mit dem noch fiktiven Gegenpol: "Gegenteil dieses neuen Eindrucks".

Beispiel für Decodierung im Modell des analogenischen Masstabes
(S. - 130 -)

BESTÄETIGUNG

Aktueller Eindruck:

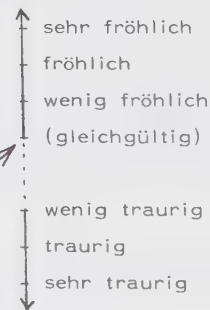
"sehr fröhlich" >>>



ASSOZIATION

Aktueller Eindruck:

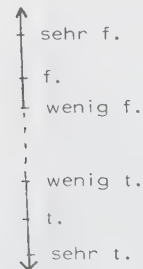
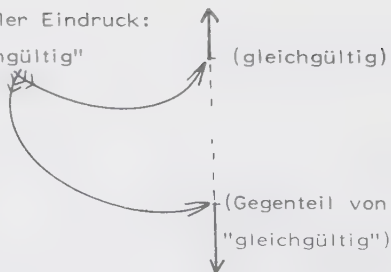
"gleichgültig" >>>



BEGINN

Aktueller Eindruck:

"gleichgültig"



Aus dem grafischen Modell wird klar, wie die individuellen Unterschiede im analogischen Masstab jedes Empfängers entstehen:

- Ein neuer Eindruck wird, falls er nicht eine "Bestätigung" ist, je nachdem als "Assoziation" oder als "Beginn" zu einer neuen Masstäblichkeit aufgenommen.
- Somit ist auch die Schaffung der Gegenpole (z.B. "fröhlich" vs. "traurig") individuell .
- Somit ist auch die Beurteilung, ob etwas "passt" oder nicht, verschieden: Beim Einen mag ein aktueller Eindruck eine Lücke füllen, beim Anderen steht er erst am Anfang eines neuen Gegensatz-Paares. (Z.B. beim Eindruck /impulsiv/, nach Rezeption des Eindruckes /gleichgültig/: Beim Einen steht "impulsiv" jetzt als Gegenpol zu "gleichgültig"; beim Anderen ist es (da "gleichgültig" als /sehr wenig fröhlich/ steht) entweder die Assoziation zu /mehr als sehr fröhlich/ oder der Beginn eines Paares "impulsiv" vs. "Gegenteil von 'impulsiv'" (20).

Für die vorliegende Arbeit bleibt noch die Frage, wie Übereinstimmung, Assoziation und Beginn praktisch gehandhabt werden; sowie die Frage, inwiefern die signifikante Einheit "Stimmung", als strukturelles Konglomerat, zustandekommt. Diese Fragen sollen im Einzelnen wie auch in der Kombination aufgrund eines analogischen Masstabes beurteilt werden, dessen Gegenpole von der aktuellen Psychologie standardisiert worden sind (z.B. die "passende" Assoziation: rot = warm = erotisch = aufregend etc.), oder die dem "gesunden Menschenverstand" (s.S. -12-) in unserem Kulturkontext entsprechen. Es sei der analogische Masstab des statistischen "idealen Betrachters".

2. MODELL DES CODE-SCHEMAS

Zusammenfassend sollen noch einmal die wichtigsten Punkte dieses Kapitels als Instrumentarium zur Analyse von Paolinis Oeuvre aufgeführt sein:

Der Code

Vgl. S. - 91 - ff.

- Der Code muss traditionell erkennbar abgegrenzt sein.
- Der Code wird wegen der zeitlichen Konditionierung des Empfängers eingeschränkt.
- Der Code kann (aktiv) erkannt werden über Assoziation mit einem anderen Medium.
- Ist im Code das Neue vom Bekannten schwer zu unterscheiden, ergibt sich eine homogene (kontinuierliche) Aussage; ist das Neue vom Bekannten leicht zu unterscheiden, ergibt sich eine heterogene (ironische) Aussage.
- Ein künstlerischer Idiolekt beruht auf Wiederholungen von Codes mit ähnlicher Unterscheidbarkeit "Neu" vs. "Bekannt", und/oder auf Wiederholungen von Codes mit ähnlichem Kombinationsverhältnis "Neu" und "Bekannt".
- Die Kunstgeschichte beruht auf dem Prozess der fortlaufenden Reduktion (Erlernung) von "Neuem" im Code zu "Bekanntem" im Code.

Die Einheiten des Codes

Vgl. S. - 110 - ff.

Der Code besteht aus einer plus neun signifikanten Einheiten, welche sind:

0. Medium
1. Material(-struktur)
2. Stil
3. Tonalität
4. Ikon
5. Ikonizität
6. Tautologien
7. Präsentation
8. Stimmung
9. Verständlichkeit

Die genannten Einheiten vermitteln Eindrücke als Basisbedingung (0.), als Einzelfaktoren (z.B. 1.,2.,3.) sowie als Kombination von Querbezügen unter sich (z.B. 7.,8.,9.).

Rezeption des Codes

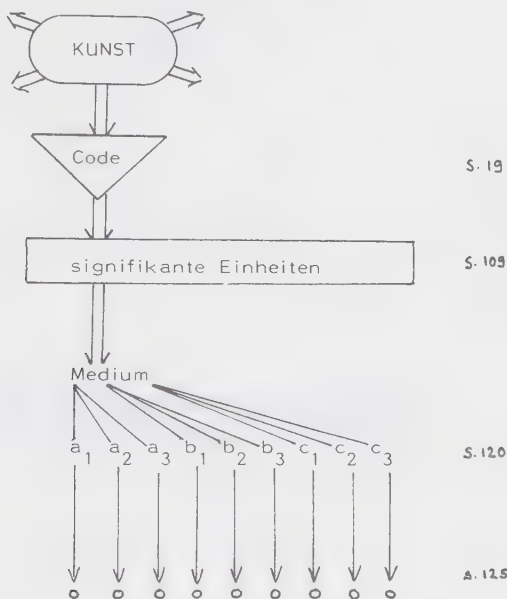
Vgl. S. - 119- ff.

- Der von einer Einheit oder Einheits-Kombination ausgelöste Eindruck wird im Endeffekt mit dem Faktor "Verständlichkeit" analogisch (gemäss "Stimmung") rezipiert.
- Als Masstab für die Analogien dienen dem Empfänger bereits erfahrene Eindrücke, die als Gegensatz-Pole eine Verhältnismässigkeit für neue Eindrücke erzeugen.
- Der Masstab als analogisches Rezeptionsmodell ist teilweise binär aufgebaut, in dialektische Begriffs-Kontrastpaare; teilweise digital aufgebaut in Skalenpunkte, innerhalb der Kontrastpaare; als gesamter Rezeptionsapparat aber analogisch aufgebaut in Assoziationsverhältnissen von "passenden" (Normalsprache), "mehrheitlich passenden" (poetischer Code) und "zu wenig passenden" (Nicht-Kommunikation) Begriffs-Kombinationen.

- Die Kriterien, wonach "Passendes" beurteilt wird, sind bei jedem Empfänger individuell. Für unsere Untersuchung soll das psychologische Standardverhalten des "idealen Betrachters" gelten.

Umseitig ist ein grafisches Schema des zur Analyse von Paolinis Oeuvre erarbeiteten semiotischen Instrumentariums erstellt. Die seitlichen Zahlen verweisen auf Stellen, wo die bezüglichen Strukturen erarbeitet wurden.

Grafische Darstellung des erarbeiteten Code-Schemas



Analogische
Bestimmung der
signifikanten
Einheiten
(einzeln)

S. 120

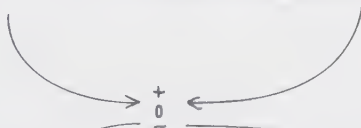
A. 125

Analogische
Bestimmung der
signifikanten
Einheiten
(als Bezugs-
Konglomerat)



S. 123

Digitale
Reduktion zum
Code-Muster



S. 130

Resultierendes
Beispiel für
den Idiolekt

0 - + + - + + - +

S. 135

D

ANALYSE

1. ZUR AUSWAHL

Die theoretischen Erkenntnisse, zusammengefasst im Code-Modell auf S. - 140-, sind nun auf ihre Anwendbarkeit an praktischen Beispielen zu erproben. Sie sollen fähig sein, Paolinis Werke strukturell aufzuschlüsseln.

Es drängt sich auf, das semiotische Modell an äusserlich möglichst verschiedenen Arbeiten Paolinis anzuwenden, damit die hypothetische gemeinsame Konstante in der Struktur der Codes - Paolinis "Idiolekt" - möglichst klar erkennbar wird.

In Kapitel B (Paolini) wurde ein Ueberblick zu Paolinis bisherigem Oeuvre unter fünf thematischen Gesichtspunkten behandelt. Es liegt nahe, zur praktischen Untersuchung mindestens je ein Werk aus jeder dieser Gruppe herauszuziehen, d.h. aus:

- Materielles Instrumentarium
- Zeit
- Darstellung
- Identität
- Mystik

Jedes Beispiel dieser Gruppen soll gemäss dem Code-Schema von S. -140- analysiert bzw. analogisiert werden, was folgendes Prozedere bedingt:

Untersuchung als:

1. Werk-Beschreibung
 - 1.1. Titel

- 1.2. Objekt
- 2. Bestimmung der signifikanten Einheiten
 - 2.1. Einzeln
 - 2.2. Als Bezugs-Konglomerat
- 3. Analogisieren des Codes

Der Vergleich auf die gemeinsame Konstante der solcherart untersuchten Werke (Codes) wird in Kapitel E (Folgerungen) aufgenommen werden.

1.1. Vertreter des "materiellen Instrumentarium"

Hierzu war festgestellt worden, dass es sich um eine "subtraktive" Methode handelt, um eine "Nacktheit", die durch grösstmögliche "Absenz" dessen besticht, was ein Betrachter erwartet (vgl. S. -81 -).

Als Vertreter dieser Gruppe soll ein komplexeres Beispiel aus dem Stichwort "Linie" (S. -47 -f.) herausgegriffen sein, in dem sowohl die geometrische Rasterung für das Thema der "squadatura" (Bildunterteilung) wie die Behandlung des Rahmens als Index für die "Einstellung" des Betrachters, wie auch die Frage nach dem Konstituierenden des Titels gleichermaßen angesprochen sind. Mit dem Beispiel des "PRESUNTO RITRATTO DI PIRRO", 1963, ist ein typischer Vertreter von Paolinis "arte povera"-Zeit (Celant (1)) angesprochen, das dennoch bereits die Merkmale der späteren ironisch-rätselhaften Werke trägt.

1.2. Vertreter der "Zeit"

Die Thematik der "Zeit" hatte in Paolinis Oeuvre den Wendepunkt zur Methode der "Addition" gebracht, wo eine erste Auflösung der Identifizierbarkeit von Künstler wie Kunstwerk zu beobachten war (S. -82-f.). Die Zeit bedeutet den Parameter für die Identität des Autors, des Werkes und auch des Betrachters. Für Paolini wurde dies

zum Problem der Historizität eines Motives, d.h. zur Summierung von kulturellen Sehgewohnheiten über das "original" Dargestellte hinaus, oder, semiotisch: Die Addition sämtlicher Eklektizismen innerhalb des Vorstellungsfaktors zur Darstellung an und für sich.

Als Vertreter dieser Gruppe soll eine von Paolinis ersten Installationen gewählt sein, zum Stichwort "Zeit des Motives" (S. - 55-f.). Darin wird einerseits die kulturell-historische Bildung des Empfängers, andererseits die für die "Kunst" irrelevante aktuelle Erwartung des Betrachters (UND des Künstlers...) angesprochen. Mit "APOTEOSI DI OMERO", 1970-71, ist die Zeit als geschichtliches und als gegenwärtiges Phänomen thematisiert.

1.3. Vertreter der "Darstellung"

Unter diesem Stichwort war der Kern von Paolinis Schaffen angesprochen worden: Das "Sehen" als Kommunikation zwischen Bild und Betrachter. Für Paolini ist dies ein dialektischer Bezug: das "Gesehen-Werden" betrifft nicht nur die "Kunst", sondern auch ihren Beobachter (vgl. zu "Elegia", S. - 60 -, und "Giovane che guarda Lorenzo Lotto", S. - 70 -). "Darstellung", sofern nicht als Parodie auf die Perspektiven-Euphorie des 18. Jh. gefasst, wird bei Paolini zur komplexen Thematik, die nicht mehr "grammatikalisch" (als Faktor des Kunst-ABC) erkannt werden kann: Die Sicht als Ausschnitt - oder Ausschnitt als Sicht -, überschneidet auch die Themenkreise der "Zeit" (Historizität) bzw. der "Identität", welche in ihr abhängig ist.

Als Vertreter dieser Gruppe drängt sich, als Gesichtspunkt der "Bilder von Ausschnitten" (S. - 58 -f.) "ATTO UNICO IN TRE QUADRI", 1979, auf. Darin ist der Identitäts-Entzug von Paolinis Oeuvre angesprochen, vor allem aber das Problem der Darstellung als Inhalt und besonders als Form: "Atto unico" figuriert sowohl als Installation wie auch als Buch, von Paolinis selbst als eigenes "Werk" gestaltet.

1.4. Vertreter der "Identität"

Die "Identität" ist eine Thematik, welche hauptsächlich zu Paolinis Methode der "Summierung" geführt hat. Hierzu schuf er vor allem Werke in Serien, welche ein Manifest gegen die Ikonifizierung darstellen (vgl. S. - 84 -). Die Frage nach der Identität - von Autor, Oeuvre, oder kunstgeschichtlichen Höhepunkten überhaupt - ist insofern auch eine Frage nach der Tautologie, als wir gewohnt sind, darunter eine Gleichheit des Anspruchs zu verstehen. Paolini befragt unseren Identitätsbegriff, indem er "das Gleiche" simultan auf mehreren Ebenen variiert oder direkt wiederholt (vgl. S. - 67 -f.). Der "gleiche Anspruch" ist ein inhaltlicher Faktor, der Paolini jedem seiner Werke zuschreibt (vgl. Zitat S. -65 -), und womit er indirekt die Vergeblichkeit einer (kunstkritischen) Unterscheidung oder Wertung anprangert. Es bedeutet ihm letztlich die Sinnlosigkeit, Hierarchie und "Apokryphes" für die Kunst als Ganzheit aufzustellen: Es ist alles eine Einheit.

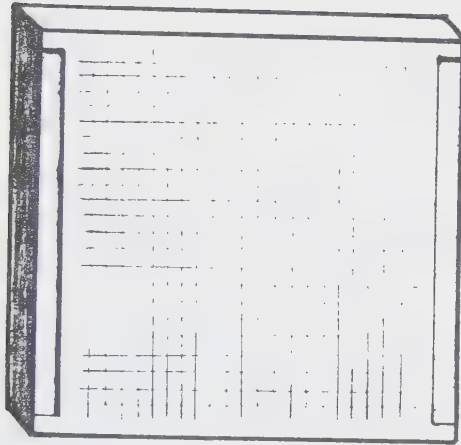
Als Vertreter dieser Gruppe soll eine Serie gewählt werden, die sowohl - bereits vom Titel her - tautologisch wie auch als Selbstbefragung der eigenen Identität repräsentativ ist: "IDEM I - VII", 1972-78, eine Serie aus sieben Installationen bzw. Objekt-Einheiten, heisst aus dem Lateinischen übersetzt: "Dasselbe"; und besteht formal aus keinerlei Kopien oder Versatzstücken "ausser-paolinischer" Kunst.

1.5. Vertreter der "Mystik"

Das "Mystische" wurde in Kapitel B (Paolini) unterteilt in den Mythos der Protagonisten, worunter die klassisch-griechische Antike (als Wurzel der Bemühungen um Kunstverständnis und Definition des "Schönen") einerseits, und andererseits das Strukturelle der Kunsterfassung als solche (Kunstrezeption) verstanden worden war. Das

Geheimnisvolle wurde dominant in Paolinis Schaffen, spätestens seit dessen Auseinandersetzung mit der "Identität" von Kunst, Künstler und auch Betrachter; und scheint eine der grossen Konstanten in seinem Werk zu bilden. Das Mystische als Thematik ist einmal ein Konglomerat aus seinen z.T. einzeln behandelten Problemen wie "Darstellung", "Zeit", etc., daneben aber auch, und hauptsächlich, der Beginn einer neuen Kunstform überhaupt: der "Kunst" als nie endendes Epos; eine Thematisierung der "Rhetorik der Kunst" in Form einer infinitesimal weiterführbaren Struktur. Paolini hat hiermit einen Schlüssel gefunden, der ihm die Quelle der Kunst unversiegbar macht: Rezeption der Kunst als thematische Kunst-Darstellung ist ein perpetuum mobile.

Als Vertreter dieser überaus wichtigen Gruppe sollen zwei Beispiele gewählt werden: Eines für die "Protagonisten", nämlich "LA CADUTA DI ICARO", 1981, samt Vorstudien seit 1967. Das andere wird natürlich "DEL BELLO INTELLIGIBILE", 1978-... sein, die endlose oder zirkuläre Serie; eben jener Schlüssel zur nicht abreissenden Kunst-Dialektik.



Schematische Darstellung der Präsentation
"Presunto ritratto di Pirro" (1963)

2, PRESUNTO RITRATTO DI PIRRO

2.1. Werkbeschreibung

2.1.1. Titel

1963 realisierte Paolini ein Bild mit dem Titel: "Presunto ritratto di Pirro" (Abb. 1), zu deutsch: "Mutmassliches Portrait des Pyrrhus". Der Titel spielt an auf den Diadochenkönig Pyrrhus von Epirus (Griechenland), welcher den Tarentinern in der Schlacht gegen die Römer (282-272 v.Chr.) zu Hilfe kam. Der Sieg wurde mit enormen Verlusten gewonnen ("Pyrrhussieg"), und als Pyrrhus nach Griechenland zurückkehrte, musste sich Tarent dennoch der römischen Herrschaft ergeben.

Ob der geschichtliche Inhalt des Titels bei Paolini eine Rolle spielt – entweder als "Pyrrhussieg", oder als Vorzeichen für die Ablösung der griechischen durch die römische Kultur – mag dahingestellt bleiben. Sicher kann jedenfalls angenommen werden, dass es der Bildtitel aus einem Geschichtsbuch war, welcher die Kreation bei Paolini auslöste: Unter der Abbildung einer antiken Männerbüste mit aufgestülptem Helm steht eben: Mutmassliches Portrait des Pyrrhus. Was Paolini faszinierte, war weniger das Ikon selbst, als das "Mutmassliche" daran.

Antike Portraits im heutigen Sinn des Wortes – "ähnliche" Portraits – gab es in der griechischen Kultur nicht. In hellenistischer Zeit entstanden zwar neben den klassischen Ideal- auch eine Reihe von Charaktertypen, welche aber modellhaft standardisierte, vom Theater entlehnte Züge trugen. Die heutige Zuschreibung einer militärischen Büste an einen damals zeitnahen Feldherrn ist daher oft zweifelhaft;

was im Text der Geschichtsbuch-Abbildung mit "mutmasslich" (presunto) angedeutet ist.

"Mutmasslich" bei Paolini erhält einen übertragenen Sinn. Für ihn bedeutet es formal die Vorbereitung für ein noch nicht definitiv entschiedenes "Bild"-Motiv: Die Vorbereitung, welche ein "Mutmassen" für irgendein Sujet zulässt, besteht im Betrieb eines schulmässigen Ateliers entweder in der "squadratura", in der Bildflächenaufteilung zu Horizont und Fluchtlinien bei freier Bildwahl, oder in der gleichmässigen Rasterung zu kleinen Kopier-Einheiten bei einem direkten Kopiervorgang.

"Mutmasslich" bei Paolini bedeutet sinngemäss auch, dass ein Werk dieses Titels nicht fertiggestellt sein darf – sonst wäre es nicht mehr mutmasslich. Der Titel deutet also bereits an, dass man sich zur Darstellung die Hauptsache – das Ikon – vorstellen muss, dass es sich somit um ein "Bild" mentaler Art handelt.

"Mutmasslich" kann inhaltlich so weit geführt werden, dass sogar das präsumptive Bild, also die Mutmassung des Empfängers, unsicher, eben nur: vermutlich, wird. Es bedeutet, dass jeder Betrachter dieses Anstosses zur Vermutung (dieses Objektes von Paolini) ein anderes Bild sich vorstellt. Das Werk von Paolini kann stehen für die Mutmasslichkeit von Kunst überhaupt.

2.1.2. Objekt

"Presunto ritratto di Pirro" ist eine quadratische, montierte Leinwand (22x22cm), deren Vorderseits mit einem Karton bedeckt ist, auf welchen Paolini einen feinen, quadratischen Raster gezogen hat.

Die Rückseite präsentiert sich "normal" mit montierter Leinwand von hinten, dem tragenden eingespannten Holzrahmen und seinem Aufhän-

ger. Auf dem Rahmen sind Zahlen und organisatorische (ausstellerische) Vermerke aufgeschrieben. In die Mitte dieser rückwärtigen Leinwand ist ein Blatt Papier geklebt, worauf eine Fotokopie der genannten Geschichtsbuch-Abbildung samt Titel, sowie Paolinis Unterschrift, Datierung und Adresse prangen.

Die Vorderseite, als "Fassade", ist in spezieller Weise räumlich gestaltet:

Paolini: "Der gerasterte Karton hebt sich vom vorderen Rand des Rahmens ab, und ist so zurückgeschnitten, dass die zwei seitlichen Ränder der darunterliegenden Leinwand sichtbar sind." (2).

Es entsteht also ein Zwischenraum zwischen der weitgehend unsichtbaren Leinwand-Vorderseite und dem karierten Karton.

Paolini: "Der Titel gefiel mir, weil das Bild wirklich in gewisser Weise etwas mutmassliches war" – weil:

Paolini: "Es soll normalerweise an der Wand (hängend) ausgestellt werden, (d.h. nur) von vorne." (3).

Die Neugierde des Betrachters muss sich auf den durch den Raster abgedeckten Zwischenraum konzentrieren, auf die "darin" unsichtbare, vermutete Darstellung.

Paolini spielt mit "versteckten Karten" (vgl. Zitat S. – 54–): Für den arglosen Betrachter wird nur die gerasterte Vorderseite offenbar; die Rückseite, hier diejenige, welche mit dem Foto und seinem Titel die Darstellung (Raster) verstehbar machen, verbirgt sich als bildlich "hintergründiger" Inhalt zur Wand hin.

2.2. Bestimmung der signifikanten Einheiten

2.2.1. Denotation und Konnotation der einzelnen signifikanten Einheiten

Medium

Denotation:

Es handelt sich um ein formal gebräuchliches gerahmtes "Bild", das an die Wand gehängt wird. Das Medium zur Rezeption ist visuell.

Konnotation:

"Klassisches" Medium für die bildende Kunst.

Material

Denotation:

- Bildmaterial: Das Bildmaterial der Vorderseite ist die glatte Oberfläche einer Holzfaserplatte, sowie der sichtbar gemachte Zwischenraum zum Bildträger ("Raum"), und Tuschfarbe.
Das Bildmaterial der Rückseite ist Trägermaterial (Rahmung), die grobe Oberfläche einer Faserplatte, das aufgeklebte Papier (und Tuschfarbe).
- Trägermaterial: Ein industriell gefertigter Holzrahmen.

Konnotation:

- Bildmaterial: Das Bildmaterial der Vorderseite ist "billig" vorgefundenes industrielles Gut, das Material der "arte povera"; es ist so gebräuchlich, dass seine Verwendung keine Besonderheiten assoziiert, sondern die Aufmerksamkeit vom Objekthaften direkt weiter zu dessen Inhalt lenkt.
Für das Bildmaterial der Rückseite gilt dasselbe.
- Trägermaterial: Der hölzerne Rahmen ist derart üblich in dieser Form, dass er "übersehen" wird.

Stil

Denotation:

- Vorderseite: Der Raster ist mit Lineal gezogen und entzieht sich in seiner anonymen, weitverbreiteten Form einem bestimmten "Stil"

kunstgeschichtlicher Art.

- Rückseite: Das aufgeklebte Papier und seine Beschriftung sind wie die Vorderseite "stilistisch" anonym gehalten.

Konnotation:

- Vorderseite: Der Raster ist etwas Schulmässiges in dieser handgezeichneten Form. Er erinnert darin, und innerhalb entfernter Assoziationen an Konzeptkunst wie die einer Hanne Darboven; an eine exakt vorbereitete Idee, bereit zur Darstellung.
- Rückseite: Der Eindruck ist der einer Etikettierung, was an eine geordnete Inventarisierung erinnert. Der "Stil" verweist nicht auf Kunst selbst, sondern auf die Verwissenschaftlichung der Kunst. Hierzu färbt das Bild der antiken Büste insofern ab, als die "Inventur" archäologisch wirkt.

Tonalität

Denotation:

- Vorderseite: Eine Tonalität als künstlerischer "Finish" über Material und Stil ist nicht gegeben. Sie besteht in der unveränderten Präsenz des Materials.
- Rückseite: Das einzige "tonale Original" mag in Paolinis Handschrift gesehen werden.

Konnotation:

- Vorderseite: Es gilt dasselbe wie bei "Material" und "Stil" Gesagte.
- Rückseite: Die einzig ersichtliche Bearbeitung des Objektes durch den Autor ist dessen Unterschrift. Sie wirkt aber genau so "ready-made" wie der Rahmen oder die Fotokopie.

Ikon

Denotation:

- Vorderseite: Gleichmässiger Raster
- Rückseite: Etikette mit Foto und verschiedener Beschriftung.

Konnotation:

- Vorderseite: Es ist ein Gitter, welches die Sicht behindert auf das Darunterliegende. Das "Gitter" ist dem Betrachter entgegengehalten, es hebt sich vom Rahmen ab, so, dass man dazwischen "etwas" vermutet.
- Rückseite: Es ist eigentlich ein doppeltes Ikon: eine Etikette, darauf das Bild eines antiken Feldherrn. Das Bild im Etikett ist aber ein untergeordnetes Ikon, wichtig ist der Text: "Presunto...". Diese Angabe weist auf indexikalischen Charakter des rückseitigen Ikons, sie verweist auf etwas Dahinterliegendes.

Ikonizität

Denotation:

- Konnotation des Ikons.

Konnotation:

- Vorderseite: Ein gleichmässiger Raster kommt vor bei jedem Kopiervorgang, bei jeder Flächenmessung und sonstiger Kategorisierung. Er gehört in das Feld technischer Methodik. Der reine Raster, noch ungebraucht, ist Synonym für die Erwartung einer Vollendung, er stellt quasi den Prototyp für jegliches Bild oder Diagramm dar.
- Rückseite: Eine beschriftete Etikette mit Foto verweist ebenfalls auf Kategorisierung diverser Art; sie gehört zur Archivierung eines Inhalts, der auf dem Etikett beschrieben ist. Die bildliche Kopie des Pyrrhuskopfes ist Index für ein unsichtbares Ingredient. Man wird an die Inhaltsangaben auf der Verpackung von Konsumgütern erinnert; man kauft ja meistens nicht, was man "sieht", sondern was einem (auf der Verpackung) versprochen wird.

Tautologien

Denotation:

- Vorderseite: Keine Tautologien in der Darstellung.
- Rückseite: Paolinis Werktitel und der Text zum Foto des Pyrrhus sind eine direkte Tautologie.

Konnotation:

- Vorderseite: In der Vorstellung gehören ein Kopieraster und der Begriff "mutmasslich" in dasselbe Gebiet der Erwartung: Beide verweisen auf etwas Bevorstehendes, auf den Bild-Inhalt.
- Rückseite: Es ergibt sich eine zusätzliche Tautologie bezüglich der Vorderseite. Diese verweist im Raster inhaltlich auf einen Kopiervorgang, während auf der Rückseite tatsächlich die Kopie eines Fotos (einer weiteren Kopie..!) einer antiken Männerbüste vorhanden ist.

Präsentation

Denotation:

Das Bild ist ein räumlich und zeitlich abgeschlossenes Einzelobjekt. Die konstituierenden Teile werden nur zur Hälfte gezeigt, wenn sie in traditioneller Weise präsentiert werden, d.h. wenn das Bild "normal" an der Wand hängt.

Konnotation:

Zumindest in den Katalogen wird jeweils die Rückseite (das "Etikett") zur Vorderseite (Raster) mit abgebildet, wodurch das Werk, sofern es in "normaler" Präsentation rezipiert wurde, über externe Erklärungen verständlich (reduzierbar) wird. Die Frage ist, ob die Rückseite wirklich so wichtig ist. Hauptthema ist ja das "Mutmassliche" (presunto), welches in Titel und Vorderseite des Bildes genügend tautologisch präsentiert wird (Raster = "Mutmassliches"). So besehen,

ist die Rückseite mit dem Foto des Pyrrhus tatsächlich nur noch eine zusätzliche Tautologie zum in seiner ganzen Länge kontrollierten Werktitel. Es ist daher ausreichend, das Werk nur "zur Hälfte" betrachten zu können.

Stimmung

Denotation:

Keine Faktoren (4).

Konnotation:

Der Effekt ist rein mentaler Natur; das Objekt ist nicht darstellerisch "Kunst", sondern fungiert als Auslöser eines Lernprozesses beim Empfänger. Dementsprechend ist die Stimmung kühl und verhalten, das Anonyme von Material und Ikon schafft Distanz zum Betrachter, so dass dieser in seiner Erwartung auf sich selbst zurückgeworfen wird (WAS erwartet er eigentlich?).

Verständlichkeit

Denotation:

Bezüge zu den anderen signifikanten Einheiten (siehe weiter hinten S. - 161 -).

Konnotation:

Dank den tautologischen Beziehungen kann verstanden werden, dass die Vorderseite "mutmasslich" (presunto) verkörpert, und die Rückseite "Portrait des Pyrrhus". Der Werktitel Paolinis stellt also eine Ganzheit dar, welche als objekthafte Darstellung in zwei Hälften zerfällt, deren erste – die ja auch präsentiert wird – den thematischen Vorrang hat. Das Thema behandelt den (nicht mal unbedingt künstlerischen) Entschluss, ein "Bild" zu schaffen.

2.2.2. Beurteilung der signifikanten Einheiten als Bezugs-Konglomerat

Gemäss dem Diagramm der Bezüge der signifikanten Einheiten von Seite - 123 - (vgl. S. - 121 -f.) sind die Einheiten als Bezugskonglomerate zu verstehen. Die für den Gesamteindruck des Codes beitragenden Assoziationen für jede signifikante Einheit sollen jetzt nach Berücksichtigung der internen Bezüge so ausformuliert werden, dass sich dabei die kompositionelle Struktur jeder Einheit ergibt.

Es ist also abzuschätzen, ob die Konnotationen der einzelnen Beurteilung nun durch ihre Bezüge zu denjenigen anderer signifikanter Einheiten verstärkt oder verändert werden. Diese neue Untersuchung zu den Einheiten bietet zudem eine Kontrolle über die Annehmbarkeit ihrer ersten Eindrücke, was besonders für die netzartig gebildeten Faktoren wie "Stimmung" und "Verständlichkeit" gilt.

Medium

Ein einziges Medium (visuell). Keine weiteren Bezüge.

+ Es ist ein ein-facher Code.

Material

(a₁) ohne weiteren Bezug.

+ Es ist assoziativ ein in sich nicht signifikanter Faktor.

Stil

(a₂=b₂) Bezug zur Ikonizität.

(a₂) Assoziativ waren Konzeptkunst bzw. eine Verwissenschaftlichung

der Kunst genannt worden.

(b₂) Die Konnotationen zur Ikonizität waren: Synonym für die Erwartung einer Vollendung (Prototyp jedes Bildes), sowie Index für ein unsichtbares Ingredient (Inhaltsangabe einer Verpackung).

Die beiden Assoziationen stimmen darin überein, als beide auf einen geistig-zeitlichen Prozess abzielen. Ein Kunst-Konzept sucht asymptotisch nach dem ExistenzPrinzip der (oder einer) Kunst; während eine ähnliche Zeitlichkeit enthalten ist in dem Prototyp bzw. der Inhaltsangabe, welche Erwartung in sich birgt.

Der Bezug zur Ikonizität bestätigt die primär ausgelösten Assoziationen des Stils.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Tonalität

(a₃=a₁) Bezug zum Material.

(a₃) Die Tonalität war in assoziativer Hinsicht als: nicht sehr aufschlussreich, festgestellt worden; sie wirkte "ready made", vom Künstler unberührt.

(a₁) Das Material hatte "nicht-objekthaft" gewirkt. Eine spezifische Aussage war durch die übliche Benützung des Materials unterdrückt worden.

Die beiden Assoziationen stimmen überein in der Art ihrer Applikationen: Das Material wurde weder als Struktur noch als Oberflächeneffekt vom Künstler extra behandelt; er belies das Material in seiner reinen Präsenz.

Der Bezug zum Material ist mit der Tonalität identisch, da sie als spezifischer Faktor nicht verwendet wird.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Ikon

$(b_1 = a_1 + c_1)$ Bezüge zum Material und der Präsentation.

(b_1) Das Ikon hatte für Vorder- wie Rückseite auf einen verborgenen Inhalt hin gedeutet.

(a_1) Das Material hatte nichts über sich selbst Hinausgehendes konnotiert.

(c_1) Die Präsentation zeigte bei genauer Betrachtung eine Art doppelten Boden: Man sieht (offiziell) nur die Hälfte des Themas, welche aber dem Thema als solchem zu genügen vermag.

Die Assoziationen von b_1 und c_1 sind die hier ausschlaggebenden. Sie stimmen darin überein, dass beide eine doppelte, aber gleichgerichtete Aussage vermitteln: Das Werk besteht aus zwei Ikonen, die dasselbe konnotieren; und aus einer Präsentation in einer sichtbaren und einer verborgenen Hälfte, welche inhaltlich übereinstimmen.

Der Bezug zum Material entspricht einem Bezug zu einer wertfreien Grösse. Der Bezug zur Präsentation ist eine Bestätigung der vom Ikon anfangs ausgelösten Eindrücke.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Ikonizität

$(b_2 = b_1 + c_1)$ Bezüge zum Ikon und zur Präsentation.

(b_2) Die Vorstellungen zur Ikonizität waren: Synonym für die Erwartung einer Vollendung (Prototyp jedes Bildes) sowie Index für ein unsichtbares Ingredient (Inhaltsangabe einer Verpackung).

(b_1+c_1) Wir haben oben, zu "Ikon", festgestellt, dass b_1 und c_1 als Eindruck zusammenpassen; beide vermitteln eine doppelte, aber gleichgerichtete Aussage.

Die Assoziationen von b_2 und (b_1/c_1) zeigen keine unmittelbare Übereinstimmung. Die Ikonizität bedeutet vor allem Verweis auf unsichtbaren Inhalt, während seine internen Bezüge einen doppelten Nachweis liefern, dass ein solcher Inhalt vorhanden sein muss.

Die Bezüge zu Ikon und Präsentation bedeuten eine Hemmung der ursprünglich assoziierten Aussage.

+ Es ist assoziativ ein in sich widersprüchlicher Faktor.

Tautologie

$(b_3=b_2+c_2)$ Bezüge zur Ikonizität und zur Stimmung.

(b_3) Zu den Tautologien wurden die Gedanken geäußert, dass die Betonung auf dem Thema "mutmasslich" bzw. "Kopie" liegt, d.h. dass der Werk-Titel direkt im Bild thematisiert wird.

(b_2) Die Ikonizität war vor allem als Hinweis auf einen unsichtbaren Inhalt verstanden worden.

(c_2) Die Stimmung wirkte im ersten Eindruck anonym, kühl und verhalten, sogar als vom Empfänger deutlich distanziert.

Die Assoziationen von Stimmung und Ikonizität sind nur teilweise verwandt, insofern man annimmt, dass mit etwas "Unsichtbarem" etwas "Kühles, Distanziertes" verknüpft werden kann. Dazu stellt sich der Begriff einer "Kopie", einer "Mutmassung" (aus b_3) nicht weniger indirekt.

Die Bezüge zu Ikonizität und Stimmung wirken "leer", d.h. weder

bestätigend noch vermindernd; sie sind nur zusätzliche Information ohne deutliche Affinität.

+ Es ist assoziativ ein in sich nicht signifikanter Faktor.

Präsentation

$(c_1 = a_1 + b_1)$ Bezüge zum Material und dem Ikon.

(c_1) Die Präsentation war mindestens doppelt strukturiert aufgefasst worden: Als Vorderseite und als verborgene Rückseite des Werkes, ev. zusätzlich noch als simultane Präsentation der beiden Teile in einem Katalog.

(a_1) Das Material bleibt als nicht über die eigene Präsenz Hinausgehendes; es ist ein minimal behandelter assoziativer Faktor.

(b_1) Das Ikon hatte zweifach auf einen verborgenen Inhalt verwiesen.

Die Assoziationen liegen wegen dem verschwindenden Anteil aus "Material" hauptsächlich zwischen Präsentation und Ikon. Bei der Betrachtung zum "Ikon" war bereits festgestellt worden, dass c_1 und b_1 aus ihrer doppelten Strukturierung her gut zusammenpassen.

Die Bezüge zu Material und Ikon sind – wie beim "Ikon" bereits erwähnt – eine Bestätigung zum Eindruck der Präsentation.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Stimmung

$(c_2 = a_1 + b_1 + b_2 + c_1)$ Bezüge zum Material, zum Ikon, der Tautologie und zur Präsentation.

(c_2) Die Stimmung war als anonym, kühl, verhalten und zum Betrachter distanziert empfunden worden.

(a_1) Das Material ist als Minimalfaktor behandelt, der nicht weiter

ins Gewicht fällt.

(b_1) Das Ikon galt als zweifacher Hinweis auf einen verborgenen Inhalt.

(b_2) Die Ikonizität bot Erwartung auf einen indexierten aber unsichtbaren Inhalt.

(c_1) Die Präsentation hatte sich in Form einer doppelten Struktur gezeigt.

Die Assoziationen müssen vorerst blockweise gegliedert werden.

a_1 fällt nicht auf.

b_1 und c_1 gehören wie bereits erwähnt, zusammen.

b_2 und (b_1/c_1) waren (unter "Ikonizität") bereits als untereinander nicht direkt übereinstimmend beurteilt worden.

c_2 und b_2 gehören nicht offensichtlich zusammen, wie unter "Tautologien" erwähnt.

Es bleibt also die hauptsächliche Assoziationsfrage von der Stimmung (c_2) zu (b_1/c_1); welches aber schon abgeschwächt ist durch den Widerspruch mit b_2 .

Gehört die doppelte Strukturierung (b_1/c_1) assoziativ zur Stimmung des "Kühlen, Distanzierten"? Weder ja noch nein. Diese Verknüpfung ist neu.

Die Bezüge zu anderen signifikanten Einheiten sind hier kontrastierend (b_2).

+ Es ist assoziativ ein in sich widersprüchlicher Faktor.

Verständlichkeit

($c_3 = a_1 + a_2 + b_1 + b_2 + c_1 + c_2$) Bezüge zum Material, dem Stil, dem Ikon, der Ikonizität, der Präsentation und der Stimmung.

(c_3) Die Aussage des Werkes war als "verstehbar" eingeschätzt worden.

Zusätzliche Assoziationsfragen neben der Stimmung (c_2) sind hier der Stil (a_2) und der Nachdruck auf die Stimmung als Ganzes (als $a_1+b_1+b_2+c_1$).

(a_2) Der Stil hatte den Verweis auf Konzeptkunst eingebracht.

($a_1+b_1+b_2+c_2$) entsprach dem obigen Ergebnis der Stimmung: Eine in sich widersprüchliche kühle Distanziertheit.

(c_2) Der primäre Eindruck der Stimmung war gewesen: kühl und distanziert.

Die Assoziationen zwischen Stil und dem Ergebnis der Stimmung sind weniger einleuchtend als die zwischen Stil und primärem Eindruck der Stimmung: Konzeptkunst, d.h. die Thematisierung eines geistigen Prozesses, passt zum Begriff der Distanziertheit (Ungreifbarkeit). Die Widersprüchlichkeit aus dem Ergebnis der Stimmung wird zur "Verständlichkeit" als struktureller Faktor übertragen, ist aber bedeutungsmässig inferior gegenüber der Redundanz zwischen Stil und primärem Eindruck der Stimmung.

Die Bezüge zu anderen signifikanten Einheiten sind hier bestätigend (a_2, c_2), untergeordnet aber auch widersprüchlich (c_2 als $a_1+b_1+b_2+c_1$).

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

2.3. Analogisieren des Codes

Somit ergibt sich für die Struktur des Codes:

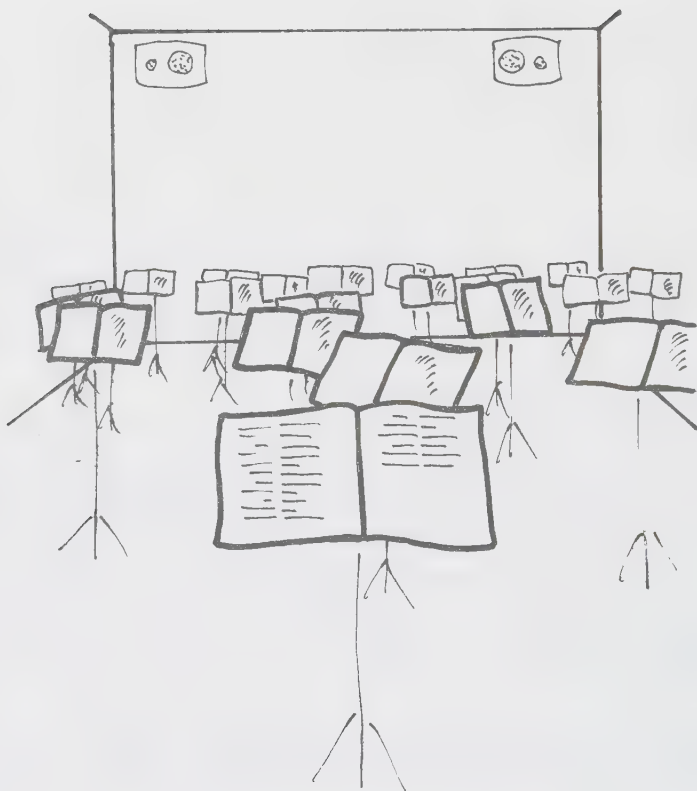
(0 = nicht signifikant; + redundant; - = widersprüchlich):

$$\begin{array}{l}
 a_1^{-0} \\
 a_2^{+} \\
 a_3^{+} \\
 b_1^{-+} \\
 b_2^{--} \\
 b_3^{=0} \\
 c_1^{+} \\
 c_2^{--} \\
 c_3^{-+}
 \end{array}$$

Der Code ist mehrheitlich redundant.

- Die Redundanzen entsprechen im Modell des analogischen Masstabes einem bereits bekannten Analogon; sie treffen auf "Normalsprache": +
- Die Widersprüche (innerhalb der Assoziationen) müssen sich mittels der "Lernfähigkeit" des Betrachters neue Orte im analogischen Masstab schaffen; sie sind der Anteil an "Nicht-Kommunikation", welche bei inferiorem Vorkommen im Code als "Neues" innerhalb bekanntem Kontext rezipiert werden kann: -
- Die "Nicht-Signifikanz", bzw. die leere oder indexikalische Bezugsstruktur einzelner signifikanter Einheiten, können im Modell des analogischen Masstabes als indirekte Redundanzen gewertet werden. Sie ordnen sich als weitere Variation in die Skalenfelder um bereits bekannte Analoga (als indexikalischer Prozess (5)): 0

Für den Code des "Presunto ritratto di Pirro" ergibt sich eine Redundanz von 5(7) : 2 relativ zum Widerspruch. Es handelt sich strukturell um einen poetischen Code, was bereits suggeriert worden war im redundanten Ergebnis zur signifikanten Einheit "Verständlichkeit".



Schematische Darstellung der Präsentation
"Apoteosi di Omero" (1970/71)

3. APOTEOSI DI OMERO

3.1. Werkbeschreibung

3.1.1. Titel

"Apoteosi di Omero" heisst zu deutsch: Apotheose (Verherrlichung) Homers. Paolini realisierte diese Installation 1979/71 (Abb. 2), unter Anspielung des Titels auf ein gleichnamiges Bild von Ingres (1827). Ingres' Fassung des Themas erinnert stilistisch an Poussins Klassizismus; jener ist darin auch portraitiert. Vielleicht mag diese Verschmelzung zweier Favoriten Paolinis ihn zu diesem Titel geführt haben. (Das genannte Werk von Ingres fand bereits 1968 einmal Verwendung in Paolinis Schaffen (6)).

Andererseits zeigt Paolini allgemein eine starke Affinität zur kulturhistorischen Grösse des Homer. Er schuf diverse Arbeiten, welche direkt auf diesen abzielen, oder welche dessen dichterische Gestalten thematisieren (7). Paolini liebt es, die Kunstbetrachter mit Odysseus zu vergleichen – Kunstrezeption als nie enden wollende Irrnis, als unvermeidlicher Weg zu trügerischen Zielen (vgl. hierzu Paolinis Aussage zur "zirkulären Lektüre", S. – 57–, oder die dichterische Struktur von Raymond Roussel, S. – 71–).

Die "Apoteosi di Omero" ist ein Werk, das, wie wir sehen werden, eigentlich nur "Apoteosi", also die "Erscheinung" thematisiert: Der Titel enthält das Thema bereits im ersten Wort, genauso wie es bei "Presunto ritratto di Pirro" festgestellt wurde (S. – 149 –/– 154–).

3.1.2. Objekt

Es handelt sich um eine räumliche Installation mittels mehreren Musiknotenständern, worauf sich Blätter mit Fotos von diversen Personen, unterschiedlichen Namen und Texte befinden.

Paolini: "Die Texte stammen von mir, ebenso die Auswahl der Personen, welche jedoch zufällige und autonome Präsenzen sind, im Sinn ihrer Nicht-Übereinstimmung/non-coordinate l'una con l'altra/. Die Herkunft der Bilder ist verschieden: Theaterprogramme, Kino-Reklamen, Bücher, Magazine usw." (8).

Zu dieser Installation gehört eine akustische Untermalung. Es handelt sich um eine männliche und eine weibliche Stimme, welche die ausgestellten Texte lesen. Normalerweise sind diese über ein Tonband gegeben; an den Vernissagen jeweils treten jedoch "live" zwei entsprechende Schauspieler auf, in Frack, bzw. Abendkleid, welche zwischen den Notenständern wandeln und die Texte vorlesen; die Regieanweisungen dreisprachig.

Paolini: "Das Tonband wiederholt (im späteren Verlauf der Ausstellung) die Stimmen aus der Erstaufführung des Werkes. Das heisst, sie lesen in unexpressivem, lakonischen Ton, wie (die Stimmen) in den Flughäfen, den gesamten Text in drei Sprachen und, danach, das Verzeichnis der Personen und der Darsteller. Und so immer wieder, immer gleich: wie in 'Platea' ergibt sich kein distinkter/effettivamente/Anfang oder Schluss." (9).

Das erwähnte Werk, "Platea" (1977, 1978, 1982 (10)), zu deutsch: Theater-Parkett, ist mehrfach mit der Installation "Apoteosi di Omero" verwandt. Rein assoziativ, weil beide auf die Form des Theaters verweisen: "Apoteosi" mit der runden Anordnung der Notenständer und als Auslöser von "Stimmen" evoziert die "orchestra", den Chor-Raum des klassischen altgriechischen Theaters. "Platea" bezeichnet das

ursprünglich griechische Areal des "theatron" bzw. der "cavea" – Ort des Zuschauers. Die beiden Werke verweisen auch beide auf Homer:

Paolini: "Vor ungefähr vier Jahren habe ich in Neapel ein Werk ausgestellt, eine schweigsame Zusammenkunft von sechs Stühlen. Auf ihnen waren die 'Portraits' von sechs Gestalten Homers aufgereiht, die dazu auserkoren waren, den heimkehrenden Ulyss wiederzuerkennen. Wem galt der Ruf, auf die Bühne zu treten, wenn nicht dem Publikum? NIEMAND konnte seiner eigenen Rolle sicher sein. Nun stehen wir tatsächlich auf der Bühne" – bei 'Platea' 1982, im Gegensatz zu 'Platea' 1978 – "doch die Situation hat sich damit nicht geändert. (...) Die Erwartung Penelopes, unserer eigenen komplementär, vertraut sich der Leere an (...) Die Erinnerung ... bevölkert von Abwesenheiten, die uns zum Bekenntnis zwingen." (11).

Und, zur theatralischen Fassung von "Platea" an der dokumenta 7 in Kassel:

Paolini: "In 'Platea' gibt es neben der Schauspielerin (Penelope) fünf andere Personen, alle im Zusammenhang zu Odysseus (dem Zuschauer), die an verschiedenen Orten des Theatersaales verteilt sind. Jeder von ihnen summiert den Anfangsbuchstaben seines eigenen Namens mit dem der anderen, und trägt somit zur Formulierung des Titels bei: Penelope, Laertes, Antikleia, Telemachos, Eumaios, Antinoos, (...)
Das Werk ist keine Weiterführung von 'Apoteosi di Omero', nimmt aber sozusagen dessen theatralische Auffassung/vocazione/wieder auf." (12).

"Platea" entwickelt das Theatralische so weit, dass tatsächlich Schauspieler zur Realisation benötigt werden. Dies war am Anfang noch nicht so:

Paolini: "1978 bestand das Werk bloss aus 6 Sesseln, auf welchen 6 Collagen lagen, wovon jede sich auf eine Person bezog."

(13) Und damit:

Paolini: "Odysseus (der Betrachter) steht vor den Initialen der Personen, in Erwartung des Schauspiels." (14).

Paolini: "'Platea' unterstreicht vor allem die identische Rolle von/tra/Protagonist – Odysseus – und Zuschauer, bis dass man sich in derselben Person wiederfindet." (15).

Auf den essentiellen Unterschied zwischen "Platea" und "Apoteosi di Omero" befragt, meint er:

Paolini: "Es ist schwieriger, die Differenz denn die Aehnlichkeit darüber festzustellen: in beiden Fällen ist es derselbe Betrachter, welcher den "Schlüssel" des Werkes besitzt/a possedere la 'chiave' dell'opera/." Und:

"Ich füge hinzu, dass das Werk ('Apoteosi di Omero') sich wie eine entvölkerte Szenerie/scena disabitata/präsentiert, wo der Zuschauer wie als letzter Interpret aufgefordert wird, sich im Antlitz der anderen Interpreten, die ihm vorangegangen sind, zu erkennen/identificarsi/, in derselben Rolle, (doch) in immer anderen Zeiten und Orten." (16).

Beide Werke versuchen also, ein Schauspiel rein vorstellerischer Art in der Phantasie des Betrachters auszulösen, und liefern dazu nur "Initialen" als Indizien oder Anregungen. Bei "Platea" 1978 heisst es z.B.: "Mario Merz". Bei "Apoteosi di Omero" 1970/71: "Jeanne d'Arc: Teresa Martin"; "Sokrates: Jean Silver"; "Nikolaj Lenin: Kurt Bech"; "Jesus Christus: Giacomo Balla"...(17).

Paolini: "In 'Apoteosi' konstituieren eine Serie von Fotografien auf Notenständern, als einzelne und autonome Partituren (jeder Betrachter kann sich in jedem Darsteller, in jeder Person spiegeln) eine Szene ohne erzählerische Grenze: Keine Beziehung vereint die verschiedenen Identitäten ausser ihre gemeinsame symbolische Funktion.

Die Szene ist klassisch, oder wäre es, wenn sie nicht gerade

so dem begierigen und (dadurch) verdunkelten Auge erschiene, das nur gerade das "Klassische" sieht. Sie ist aber ebensowenig "modern" wie ein wirklich klassisch orientierter Kritiker sie vielleicht einschätzen würde. Ich möchte sagen, dass die Szene eher von den (auftretenden) Personen selbst konzipiert wurde, und (dadurch) einer rigorosen theatralischen Optik entspricht.

Theatralisch, klassisch, modern, sind die drei inkongruenten Gegebenheiten, solange man den Wert des Unbekannten nicht weiss: die Interpreten SIND diese Personen, halten die reale Zeit an, haben keinen Ort. Sie bringen – für einen Augenblick, welchen nur sie erkennen können (ausserhalb der Szene?) – die gewohnten Gegebenheiten durcheinander (ihre, und unsere Identität), sie feiern eine blendende Fiktion.

Vor und nach dieser Illusion der Ewigkeit bleibt wenig zu bemerken, nichts zu analysieren. In diesen Seiten" (in der 'Apoteosi') "habe ich die sichtbaren Spuren dieser Hypothesen gesammelt und geordnet." (18).

Die "sichtbaren Spuren" der Apotheose sind – aus dem Blickwinkel der Zeitlosigkeit gesehen – dieselben wie in "Platea"; die "Erwartung vertraut sich der Leere an", die "Abwesenheiten zwingen zum Bekenntnis" (S. 167 –). Zum Bekenntnis wohl, dass der Betrachter unweigerlich ein von der gezielten Erwartung "verdunkeltes Auge" mitbringt.

"Apoteosi di Omero" bleibt für Paolini bis heute aktuell; die Installation wird erneut in der Hayward Gallery in London, Oktober '82, zu sehen sein (19).

3.2. Bestimmung der signifikanten Einheiten

3.2.1. Denotation und Konnotation der einzelnen signifikanten Einheiten

Medium

Denotation:

Es ist eine räumliche Installation, die in erster Linie visuell vermittelt wird (Aufstellung, Fotos, Texte), und in zweiter Linie akustisch untermalt ist (Wiederholung der Texte per Sprecher oder Tonband).

Konnotation:

Klassisches Medium (Medien) für "Theater" (Schau-Spiel).

Material

Denotation:

- visuell: Lauter "Alltägliches": Notenständer aus Metall, Papier, Druckerschwärze.
- auditiv: Menschliche Sprech-Stimmen.

Konnotation:

- visuell: Das Unauffällige bzw. gut Bekannte des Materials weist über sich selbst hinaus, es ist blosser "Träger" eines nicht-materiellen Inhalts.
- auditiv: Sprechende menschliche Stimmen werden als strukturelle Aussage normalerweise nicht zur Kenntnis genommen; sie sind bloss "Zweck".

Stil

Denotation:

- visuell: Für alle materiellen Teile gilt ein nicht speziell künstlerischer, allgemeingebräuchlicher oder "zweckmässiger" Stil der Darstellung. Die Verteilung der Notenstände mit den Papieren darauf, sowie die standardisierte Druckform von Buchstaben und Bildreproduktion sind beispielhaft (austauschbar) innerhalb "informationsgerechter" Anwendung.
- auditiv: Die Sprache der Vortragenden auf dem Tonband ist (da vorbereitete Texte abgelesen werden) nicht "natürlich", sondern anonym ("materialgerecht"); es ist ein mechanischer Informationsfluss, dessen Stil (Form) durch nichts Eigenwertiges vom Inhalt der Information ablenkt.

Konnotation:

- visuell: Der Stil ist ostentativ "allgemein", und zwar nicht, um die Aufmerksamkeit auf die Materialstruktur als solche zu lenken (wie in der Kunst z.B. eines Lo Savio oder L. Fabro), ebensowenig, um durch nackte Strukturierung ein Konzept auszudrücken (es gibt keine formal "logische" bzw. geometrische Präsentation). Das Stilistische ist derart nicht-künstlerisch sondern standardisiert, dass damit eine (formal) aktive Leere entsteht, dass das Fehlen eines "Anhaltspunktes" deutlich wird. Der Betrachter, in Erwartung von "Kunst", wird durch seinen eigenen "Kunst"-Begriff zurückgewiesen.
- auditiv: Die stilistische Vertauschbarkeit der stimmlichen Kommunikation mit derjenigen eines anderen alltäglichen Informationsortes (z.B. Radio-Meldungen, Verkehrsinformation etc.) konfrontiert den Empfänger wiederum mit der Frage, wo der spezielle - der "künstlerische" - Bezug zu sehen ist. (Die an Bahnhöfen verbreiteten Informationen z.B., aus Gleiszahlen, Abfahrtszeiten und Ortsnamen wirken ähnlich: Sie sind nur zum Teil, und für wenige Hörer, informativ; die grössere Menge der Sendung ist für die meisten nicht "signifikant". Dieses Insignifikante ist die stilistische Wirkung auf den Empfänger der "Apoteosi di Omero".)

Tonalität

Denotation:

- visuell: Alle Teile sind exakt, in sogenannt "objektive" genormte Formen gefasst. Es handelt sich aber nicht um eine Nicht-Tonalität in Form von Ready-mades, da alle materiellen Teile aufeinander abgestimmt wurden insofern, als jedes Foto, jeder Text genau gleich viel Platz einnimmt, als jedes Papier masstäblich den Notenständern entspricht. Es ist eine Standardisierung.
- auditiv: Wie im Visuellen werden auch hier alle Unregelmässigkeiten verschliffen, indem eine männliche von einer weiblichen Stimme "neutralisiert" wird, indem der Text durch Wiederholung in drei Sprachen eine spezifische Identität verliert.

Konnotation:

- visuell: Die Teile erscheinen präpariert, entfremdet; sie sind keine "Persönlichkeiten" mehr, sondern statistische Muster geworden. Sie erscheinen wie für den Gebrauch einer breiten Masse vorbereitet, für eine kommunikative Standardisierung.
- auditiv: Die mehrsprachigen Stimmen bedeuten "Information" für eine Masse, sie sind allgemeinverständlich bzw. stereotyp gehalten.

Ikön

Denotation:

- visuell: Das Ikön der Installation ist "unbesetztes Orchester". Innerhalb dieses Iköns gibt es inferiore weitere: Auf den Blättern die durch Namen und Portraits bezeichneten Iköne: "Individuum", oder auch: "Berühmtheit", gestaltet als Personen besonderen (künstlerischen) Verdienstes und Publizität.
- auditiv: Namensliste.

Konnotation:

- visuell: Merkwürdig ist die Abwesenheit von Personen in corpore, oder von Musikinstrumenten in diesem "Orchester", ebenfalls die keiner plausiblen Ordnung gehorchende Verteilung seiner Indizien, der Notenständer. Es ist also nicht eindeutig ein geführtes Orchester gemeint, sondern mehr die Vorbereitung für ein gemeinsames Auftreten. Es könnte auch nach dem Auftritt etwa so aussehen; weshalb die ikonische Assoziation treffender mit "Atmosphäre einer kulturellen Feierlichkeit" umschrieben wird. Man mag an ein klassisches musikalisches Schauspiel mit berühmten Teilnehmern denken (vgl. dazu: "Präsentation").
- auditiv: Ein Ablesen von Namen (und Regietext) gehört zu Veranstaltungen öffentlichen Charakters, entweder zu einer Einführung oder einer Siegerehrung nach vollendetem Spektakel. Angesichts des visuellen Eindrucks wird man die gesprochenen Namen mehr mit einer Aufführung in Verbindung bringen, wo die Personen und ihre Darsteller vorgelesen werden – was ja auch dem visuellen Sub-Ikon entspricht.

Ikonizität

Denotation:

Konnotation des Ikons.

Konnotation:

- visuell: Für eine eindeutige Eingliederung der Ikonizität als "Orchester" fehlen einige identifizierbare Komponenten. Diese sind zwar wieder durch ikonifizierten Ersatz vertreten (Fotos für die Darsteller), womit sich eine Ikonizität in der Ikonizität ergibt. Diese Fotos erinnern an unzählige Programme für Vorstellungen, die jeder der Form nach kennt. Der Anspruch des Programms wurde jeweils durch die Vorstellung selbst verifizierbar gemacht, und mit dem programmatischen Anspruch verglichen. Hier ist das "Program-

matische", aufgemacht als rituelle Vorbereitung für "Kunst", durch fehlende Gelegenheit zum Nachvollzug charakterisiert; die Ankündigung wird nie realiter vollzogen. Damit ist die Identifizierung des ikonischen Motives entzogen. Die "Personen und ihre Darsteller" kündigen ein Schauspiel an, das sich ausserhalb des "Hier und Jetzt" des Empfängers vollzieht – oder vollzogen hat.

Die Ikonizität verweist zwar äusserlich auf das Ikon (Schauspiel), inhaltlich und hauptsächlich aber auf ein zeitliches Phänomen: die erinnerungsbedingte Vermischung, d.h. Identitätsauflösung, von einzelnen Protagonisten im Verlauf unseres "kulturellen Schauspiels", in der Tradition. Die Ikonizität konnotiert Zeit.

- auditiv: Eine explizit vorgelesene Namensliste entspricht dem Ritual, dass nur berühmte Grössen (oder solche auf dem Weg dazu) derart publik gemacht werden. Normalerweise reagiert man mit Applaus auf die Verkündung solcher Namen. Dieser Reiz wird bei "Apoteosi di Omero" gleichzeitig ausgelöst und abgeblockt, da die Erwartung zweifach verleugnet wird: Das körperliche Auftreten der Personen (es entspricht nicht unserer Gewohnheit, einem Foto zu applaudieren), sowie die Berühmtheit der Genannten (nicht alle Namen können identifiziert werden).

Tautologie

Denotation:

- visuell: Der Werktitel entspricht mit seinem ersten Wort (Apotheose) der Installation, die ja wirklich eine "Erscheinung" ist.
- auditiv: Keine Tautologien.

Konnotation:

- visuell: Eine "Apotheose" ist als "Erscheinung" verschiedener Portraitfotos gegeben. Demonstrative, aber meist nicht verifizierbare "Tautologien" sind in der Verknüpfung von Fotos (den Personen) mit ihren Darstellern (Namen) gegeben, z.B.: "Leonardo da Vinci:

Philippe Leroy"; "Leonardo da Vinci als Kind: Gianluca Cicalè"; "Leonardo da Vinci als Jüngling: Arduino Paolini", usf. Dies sind – als zweite Merkwürdigkeit der Installation, vgl. bei "Ikon" – bloss formale Parallelen, keine inhaltlichen; bzw. sie sind inhaltlich nicht nachprüfbar (die Fotos sind ein Sammelsurium aus diversen Quellen und Zeitperioden). Diese Tautologien sind "gestört", d.h. sie lassen eine sichere Identifizierung nicht zu, erheben aber trotzdem den Anspruch einer Redundanz. Es sind Indices mit dem Anspruch auf Tautologie.

- auditiv: Wie bei visuell, "gestörte" Tautologien bzw. Indices (jeweils zwei Namen zueinander in ein Bezugsverhältnis gebracht).

Präsentation

Denotation:

- visuell: Ueblicherweise wird "Apoteosi di Omero" als räumliche Installation, und einem über Lautsprecher verstärkten Tonband mit Sprechstimmen präsentiert. Paolini erachtet jedoch eine Ausstellung als Bilder-Sequenz an der Wand, oder als Album-Buchform auch richtig (vgl. Zitat S. – 166 –). Das heisst, dass der auditive Faktor (Sprecher bzw. Tonband) eine untergeordnete Rolle spielen. – Das Werk passt sich offensichtlich dem verfügbaren Raum an und ist quantitativ (Anzahl der Notenständer bzw. Fotos) nicht festgelegt.
- auditiv: Die akustische Komponente ist fakultativ (s. oben).

Konnotation:

- visuell: Für den Fall einer räumlichen Installation mit Notenständern ist bei "Ikon" schon vieles gesagt worden; das Ikon ist fast dasselbe wie die Präsentation, nämlich ein "Orchester". Die Präsentation ist (vgl. "Tautologien") eine direkte Uebersetzung des Werktitels. – Für den Fall einer Präsentation an der Wand bzw. als Album fällt der "orchestrale" Gedanke gegenüber einem "programmatisch-schauspielerischen" ab. Es bleiben dort nur die Fotos mit den

Namen, was eine Konnotation von "Musik" ausschliesst. Der repräsentative Akzent des Werkes liegt also auf dem Theatralischen.

- auditiv: Wenn das Akustische dazukommt, muss es ebenfalls eine "theatralische" Wirkung haben. Es soll die visuelle Wirkung verstärken (s.oben).

Stimmung

Denotation:

Keine Faktoren (4).

Konnotation:

Das rituell dargestellte Thema erzeugt eine - mitten in all der "Gewöhnlichkeit" von Programmen etc. - Ungewohntheit, die einzig wegen den kulturell "positiv" bedeutsamen Requisiten nicht unheimlich, sondern bloss rätselhaft wirkt. Der Betrachter nimmt Bekanntes auf, aber auch nicht direkt falsches, mehr paradoxe Kombinationen wie z.B. die stumme Präsenz von Personen-Paaren - eine Präsenz, die doch keine ist. Die Fotos assoziieren die Präsenz einer Erwartung, die zum Auslöser für unsere kulturelle Kritikfähigkeit wird. Identifikations-Möglichkeiten sind gleichzeitig gegeben und wieder entzogen, da sie weder verifizierbar noch im Kontext motiviert erscheinen (vgl. "Ikonizität"). Es erzeugt ein Gefühl einer unmittelbar bevorstehenden "Einweihung" in lange schon Gewusstes, aber mit der Erkenntnis, dennoch Aussenseiter zu bleiben.

Verständlichkeit

Denotation:

Bezüge zu den anderen signifikanten Einheiten. (Siehe weiter hinten. S. -183 -).

Konnotation:

- visuell: Die Präsentation, das Ikon und die stilistische Darstellung lassen das Grundthema der "Apotheose" wohl erkennen als Erscheinungsort berühmter Grössen in künstlerischen Programmen. Dass damit eine Erwartung verbunden wird, ist verständlich. Hingegen bereiten die "gestörten Tautologien" Identifikationsprobleme; die Stimmung des "Ausgeschlossen-Seins" scheint vor allem darauf zu beruhen. Das Rätselhafte muss mit der in unseren Kultur-Ritualen absorbierten Zeit ("Tradition") zusammenhängen, da die genannten Schauspieler von Sokrates über Alexander den Grossen, Christus, Atahualpa, Pascal und Vittorio Emmanuele III bis zu Verlaine und Greta Garbo reichen. Dies ist ein zeitliches Konzentrat, welches als "Kultur" in jedem der aktuellen Betrachter seine Wurzeln hat. Die Konfrontation ist auf die ethische Gesamtheit ausgerichtet; inwiefern man sich dabei mit einem oder den genannten Protagonisten identifizieren kann, ist offen gelassen.

"Apoteosi di Omero" ist insoweit verständlich, als das Unverstehbare die spezifische Thematik des Werkes darstellt. Es ist die Auseinandersetzung des Einzelnen (des Betrachters, auch der genannten Individuen in Foto und Namen), des für ihn realen Zeitabschnittes, mit der Gesamtheit der Kultur, d.h. mit einem Zeit-Konzentrat über die schaffende Menschheit überhaupt.

3.2.2. Beurteilung der signifikanten Einheiten als Bezugs-Konglomerat

(Vgl. S. -156 -)

Medium

Zwei Medien. Keine weiteren Bezüge.

Das auditive ist dem visuellen Medium untergeordnet (vgl. S. - 174 -); es verstärkt dieses parallel in jeder signifikanten Einheit. (die zum visuellen Medium geäusserten Eindrücke gelten im Folgenden für beide bestimmend).

+ Es ist ein zwei-facher, aber in der Dominanz ein-facher Code.

Material

(a₁) ohne weiteren Bezug.

Das Material ist strukturell minimal eingesetzt.

+ Es ist assoziativ ein in sich nicht signifikanter Faktor.

Stil

(a₂=b₂) Der Stil hatte den Eindruck einer "aktiven Leere" ausgelöst, er assoziierte die Form der alltäglichen Kommunikation, die man wegen des häufigen Gebrauchs gar nicht mehr zur Kenntnis nimmt. Man versucht, sich sofort auf die Zeichen des Inhalts zu konzentrieren.

(b₂) Die Ikonizität war als in sich kontrastierender Eindruck gesehen worden, dessen inhaltlicher Kontext (Identitätsverlust) wichtiger als der äussere Aspekt (Kultur-Schauspiel) erschien.

Die beiden Assoziationen - "leer" kontra "Identitätsauflösung" - haben nichts offensichtlich gemeinsames; ihre Kombination ist neu.

Der Bezug zur Ikonizität ist für den Stil paradox, nicht übereinstimmend.

+ Es ist assoziativ ein in sich widersprüchlicher Faktor.

Tonalität

($a_3=a_1$) Bezug zum Material.

(a_3) Die Behandlung der Werk-Struktur hatte stereotyp gewirkt, für eine breite Masse standardisiert, "allgemeinverständlich".

(a_1) Das Material war als alltäglicher Informationsträger empfunden worden.

Die beiden Assoziationen stimmen überein in der Ausrichtung auf eine breite Kommunikationswirkung, d.h. im informativen Anspruch einer Stereotypie bzw. alltäglichen Norm.

Der Bezug zum Material ist mit der Tonalität direkt kongruent.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Ikon

($b_1=a_1+c_1$) Bezüge zum Material und zur Präsentation.

(b_1) Das Ikon vermittelte den Eindruck eines orchestralen Auftretens, einer öffentlichen kulturellen Feierlichkeit, eines unmittelbar bevorstehenden (oder auch: unmittelbar vorangegangenen) Schauspiels. Es war Index auf eine kulturelle Vorstellung.

(a_1) Das Material hatte keinen formal eigenen Wert konnotiert (keine alleinstehende Aussage).

(c_1) Zur Präsentation wurde erkannt, dass sie mit dem Ikon selbst sehr eng zusammenhängt; das Ikon ergibt sich aus der Präsentation in programmatischen Einheiten (Texte, Fotos). Die Präsentation ist eine Installation, ist die Entwurfs-Form für ein Theater.

Die Assoziationen von b_1 und c_1 sind wegen der minimalen Konnotation des Materials die bestimmenden. Sie entsprechen sich optimal in ihrem

gemeinsamen Verweis auf eine kulturelle Vorstellung, bzw. einen Theater-Entwurf.

Der Bezug zum Material ist vernachlässigbar. Hinsichtlich der Präsentation ergibt sich eine weitgehende Identität mit dem primären Eindruck aus dem Ikon allein.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Ikonizität

$(b_2=b_1+c_1)$ Bezüge zum Ikon und zur Präsentation.

(b_2) Zur Ikonizität wurde festgestellt, dass sie keinen eindeutigen Eindruck auslöst, bzw. dass die Beurteilung als aktuelles "Kultur-Ritual" fraglich wird, weil die Ikonizität sich nicht auf einer einheitlichen, identifizierbaren Ebene abspielt. Sie verweist zwar äusserlich auf "Schauspiel", inhaltlich aber auf die Frage nach der Identität des Individuums innerhalb der Zeit.

(b_1+c_1) Unter dem "Ikon" wurde die Übereinstimmung dieser beiden Bezüge unter sich festgestellt. Sie bedeuten Index für ein kulturelles Schauspiel.

Die Assoziationen von b_2 und (b_1/c_1) sind äusserlich als zusammengehörig auffassbar, wesensmässig aber widersprüchlich. Die Verbindung von "Schauspiel" und "Unlösbarkeit der Identitätsfrage" innerhalb unserer Kultur ist keine direkte Parallele.

Die Bezüge zu Ikon und Präsentation sind gestört, d.h. sie bedeuten eine neue Assoziationsverbindung.

+ Es ist assoziativ ein in sich widersprüchlicher Faktor.

Tautologien

$(b_3 = b_2 + c_2)$ Bezüge zur Ikonizität und der Stimmung.

(b_3) Neben der Übereinstimmung mit dem Titel (es handelt sich um eine "Erscheinung") gibt es auch nicht verifizierbare, d.h. nur formale aber nicht inhaltlich tautologische Beziehungen. Es sind Indices mit dem Anspruch auf Tautologie (Fotos, Namen). Der Eindruck ist widersprüchlich.

(b_2) Zur Ikonizität wurde ein ebenfalls "gestörter" Eindruck festgestellt. Die äusserliche Konnotation stand in widersprüchlichem Verhältnis zur inhaltlichen und wurde als dem Inhaltlichen untergeordnet eingeschätzt.

(c_2) Die Stimmung hatte eine Kontrastwirkung vermittelt, nämlich die einer Erwartung und dem gleichzeitigen Bewusstsein des Nicht-Verstehens des Erwarteten. Wiederum ergab sich ein Gegensatz zwischen formal Bekanntem (Index auf ein kulturelles Schauspiel) und Inhaltlichem (Aussenseitertum, keine identifizierbare Stellungnahme möglich).

Die Assoziationen aller drei Einheiten stimmen darin überein, dass sie in sich widersprüchlich sind; ihre Form ist bekannt, ihr Inhalt aber nicht verifizierbar. Die Bezüge zur Ikonizität und Stimmung sind daher insofern übereinstimmend, als sie jeweils die gleiche widersprüchliche Struktur zwischen Form und Inhalt aufweisen. (Die Bezüge verstärken ebenso den primären Eindruck der hier behandelten signifikanten Einheit, dass diese in sich differiert).

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Präsentation

$(c_1 = a_1 + b_1)$ Bezüge zum Material und dem Ikon.

(c₁) Die Präsentation konnotierte eine theatralische Inszenierung, eine "Orchestra".

(a₁) Das Material war als nicht für sich signifikante Einheit festgesetzt worden.

(b₁) Das Ikon entsprach formal der Präsentation: Ein feierliches Kultur-Ritual.

Die Assoziationen von c₁ und b₁ sind die ausschlaggebenden. Zum "Ikon" war bereits festgehalten worden, dass sie vergleichbare Eindrücke auslösen.

Die Bezüge zum Material und Ikon sind strukturell von übereinstimmender Natur.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Stimmung

(c₂=a₁+b₁+b₂+c₁) Bezüge zum Material, zum Ikon, der Tautologie und der Präsentation.

(c₂) Die Stimmung war in sich widersprüchlich empfunden worden, d.h. sie hatte die Erwartungshaltung auf ein künstlerisches Schauspiel (als Inhalt des Werkes) ausgelöst, aber gleichzeitig die Verstehbarkeit des Erwarteten in Frage gestellt.

(a₁) Das Material war als rein informativer Faktor ohne weiteres Gewicht behandelt worden.

(b₁) Das Ikon war als Index auf ein unmittelbar bevorstehendes oder gerade geschehenes Schauspiel verstanden worden.

(b₂) Die Ikonizität ergab den widersprüchlichen Eindruck einer Schauspiel-Programmform, welche aber die Identitätsfrage der Protagonisten beinhaltet. Sie verwies auf die "Zeit" als Parameter der Tradition.

(c_1) Die Präsentation konnotierte wie das Ikon einen theatralischen Entwurf.

Die Assoziationen werden folgendermassen zusammengesehen:

(a_1) Das Material fällt als konstituierender Eindruck weg.

(b_1/c_1) Die Beziehung von Ikon und Präsentation ist redundant (vgl. "Ikon").

(b_2) und (b_1/c_1) wurden (vgl. "Ikonizität") als widersprüchlich taxiert.

c_2 zu (b_1/c_1) bedeutet: "widersprüchlich Stimmung" (zum vornherein frustrierte Erwartung) gegenüber "feierliches orchestrales Schauspiel". Assoziationen, die bisher nicht zusammen gesehen wurden.

c_2 zu b_2 ergibt zwar eine übereinstimmende widersprüchliche Struktur (vgl. "Tautologien"), beinhaltet aber "gestörte Erwartungshaltung" zu: "Identitätsverlust innerhalb der Zeit". Die Assoziationen sind nicht direkt übereinstimmend, sondern vor allem strukturell verwandt.

Die Assoziationen sind also in verschiedenem Grad widersprüchlich. Sie mögen teilweise übereinstimmen (c_2/b_2), ähnlich sein (b_1, c_1) oder aber gänzlich fremd ($b_2:c_1/b_1$), ($c_2:c_1/b_1$).

Die Bezüge zu anderen signifikanten Einheiten sind hier unter sich verschieden.

+ Es ist assoziativ ein in sich widersprüchlicher Faktor.

Verständlichkeit

($c_3 = a_1 + a_2 + b_1 + b_2 + c_1 + c_2$) Bezüge zum Material, dem Stil, dem Ikon, der Ikonizität, der Präsentation und der Stimmung.

(c_3) Das Werk als gesamte Aussage war gerade noch als "verständlich" eingestuft worden.

Zusätzliche Assoziationsfragen neben der Stimmung (c_2) sind hier dem Stil (a_2) und der Nachdruck auf die Stimmung als Bezugs-Konglomerat (als $a_1+b_1+b_2+c_1$).

(a_2) Der Stil war "leer", rein formell über sich selbst hinausweisend - auf die nicht-stilistische Information hinweisend.

($a_1+b_1+b_2+c_1$) Die Stimmung als Konglomerat entsprach dem genannten Resultat der Stimmung: Eine in sich zerrissene Erwartungshaltung.

(c_2) Der primäre Eindruck der Stimmung war ein "Aussenseitertum" des Betrachters vis-à-vis der Installation gewesen.

Die Assoziationen zwischen Stil und dem Konglomerat der Stimmung bedeuten: "formale Leere" und "undefinierbare Erwartung"; eine Beziehung, welche nebeneinander gesehen werden kann. Ebenso sind sich die Assoziationen von "Leere" und "Aussenseitertum" (c_2) nicht widersprüchlich, wenn auch ungebräuchlich. Es resultiert eine assoziativ analogisierbare, d.h. einsehbare Verständlichkeit.

Die Bezüge zu anderen signifikanten Einheiten sind hier innerhalb einer analogischen Beurteilung bestätigend; sie gehören in dasselbe Eindrucks-"Feld".

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

3.3. Analogisieren des Codes

Somit ergibt sich für die Struktur des Codes:

(0 = nicht signifikant; + = redundant; - = widersprüchlich):

$$a_1=0$$

$$a_2=-$$

$$a_3=+$$

$$b_1=+$$

$$b_2=-$$

$$b_3 = +$$

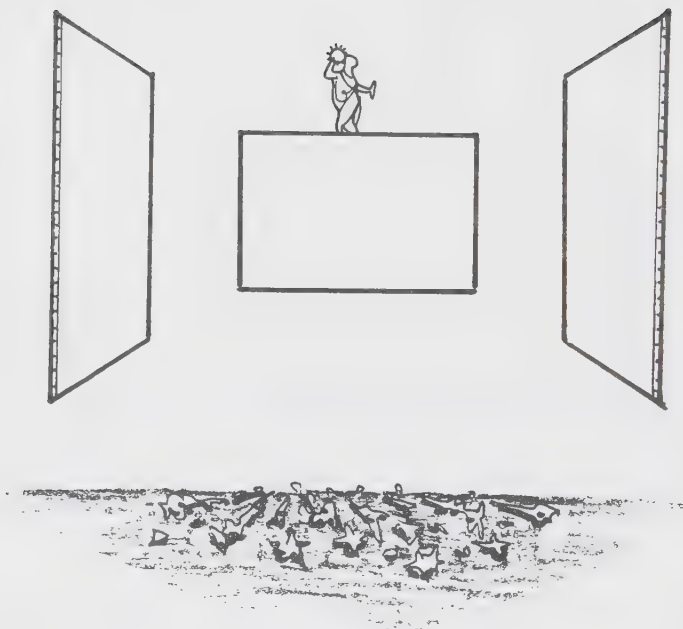
$$c_1 = +$$

$$c_2 = -$$

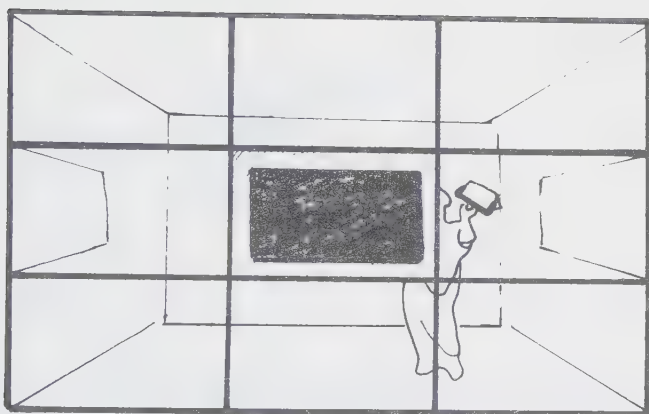
$$c_3 = +$$

(Zur Einordnung in den analogischen Rezeptions-Masstab vgl. S. -162 -/-163 -).

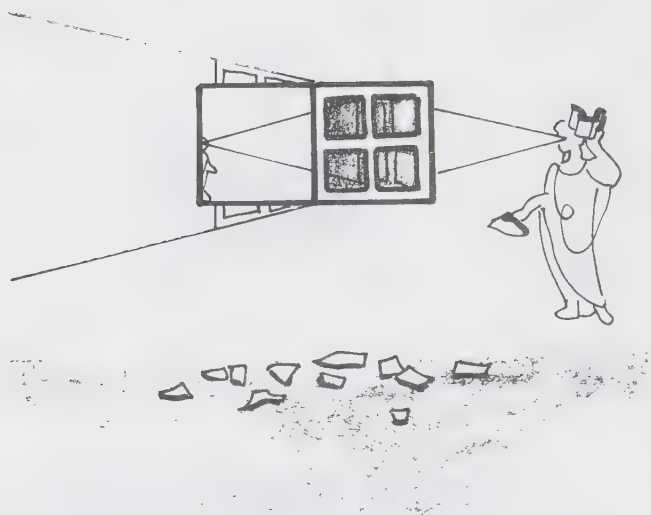
Für den Code der "Apoteosi di Omero" ergibt sich eine Redundanz von 5(6) : 3 relativ im Widerspruch. Es ist also ein poetischer Code, allerdings mit recht hohem Anteil von "Neuem" – was aus dem Indirekten der "Verständlichkeit" bereits angedeutet worden war.



Schematische Darstellung der Präsentation
"Atto unico in tre quadri (1979) Teil I:
PARNASO



Schematische Darstellung der Präsentation
"Atto unico in tre quadri (1979) Teil II:
DE PICTURA



SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER PRÄSENTATION
"ATTO UNICO IN TRE QUADRI" (1979) TEIL III:
LIBER VERITATIS

4. ATTO UNICO IN TRE QUADRI

4.1. Werkbeschreibung

4.1.1. Titel

"Atto unico in tre quadri", zu deutsch: Einakter in drei Bildern, ist eine 1979 realisierte Arbeit Paolinis, welche in verschiedener Gestalt erscheint (Abb.3-5). Ausgestellt wird eine Installation zu drei Einheiten, während als gleichnamige Buchform für jedes der drei Exponate neun Studien vorausgehen. Die drei Einheiten heissen:

I Parnaso.

Il luogo della rappresentazione è lo spazio che occorre per annunciarla.

(Parnass. Der Ort der Erscheinung ist der Raum, welcher benötigt wird, sie anzukünden).

II De pictura.

Da zero a nove: la cifra non è un numero.

(Ueber die Malerei. Von Null bis Neun: die Zahl ist keine Nummer).

III Liber veritatis.

Dall'allusione, l'illusione. Due = infinito.

(Buch der Wahrheit. Aus der Anspielung die Illusion. Zwei = unendlich).

Parnaso

Aus dem Nachtrag zur Buchform des "Atto unico" wird deutlich, dass

Paolini explizit auf die künstlerische Erfassung des altgriechischen Musenberges, Parnass (oder: Helikon) anspielt: Das Buch reproduziert Mantegnas Bild "Parnass" (1497, Louvre Paris) und eine Besprechung dazu (20). Mantegnas Bild thematisiert das Liebesverhältnis zwischen Venus und Mars, inklusive betrogenem Vulkanus, und stellt weiter Merkur mit Pegasus, den leierspielenden Apoll und die tanzenden Musen dar. Es war ein Auftrag für Isabella d'Este von Mantua.

Paolini wählte dieses Bild, als "Appendix" für sein Buch, wohl weniger wegen der Fassung von Mantegna als wegen der diesbezüglichen Besprechung aus. Darin wird nämlich auf die kunstkritischen Interpretations-Dispute über dieses Bild verwiesen, und zur Erklärung Homers "Odyssee" herangezogen; zitiert sind ausführlich dessen Verse über die Begegnung von Venus und Mars. Paolinis bevorzugter Hintergrund, die Verknüpfung mit Homer bzw. Odysseus ist also auch Pate für dieses neue Werk (vgl. S. – 165 –f.).

Er verwendet in seiner Fassung ein weiteres Motiv von Mantegna, nämlich die zentrale Figur (Venus) aus dem "Sieg der Tugend über die Laster" (1502, Louvre). Bei Paolini erscheint sie, spiegelverkehrt und gewandt, als stilisiert gezeichnete Muse seines "Parnass".

De pictura

Es herrscht ebenfalls kein Zweifel über die Herkunft dieses Titels durch die Anfügung vom Vorwort Leon Battista Albertis Werk "De pictura" (1453) in Paolinis Buch. Albertis "Prologus (a Filippo Brunelleschi)" (21) ist der geistige Urheber für Paolinis Fassung "De pictura".

Das Unternehmen Albertis musste in Paolinis Augen einer Definition der Kunst (der Malerei) gleichkommen: ein Werk, welches das "bello" "intelligibile" zu machen versucht. Im Vorwort zum Buch "Atto unico"

sieht Carlo Bertelli das Werk Albertis direkt als ein "paolinisches Programm/programma così paoliniano/" (22), und tatsächlich mag Albertis analytisches Vorgehen zur Erfassung der Mal-Kunst dem Vorgehen Paolinis nicht unähnlich sein (vgl. S. - 39 -).

Liber veritatis

Im Anhang zu Paolinis "Atto unico"-Buch figuriert eine Besprechung zu Claude Lorrains Skizzenbuch "Liber veritatis" (ab 1636 geführt; Lorrain hielt seine gemalten Bilder in Skizzen fest, um falschen Zuschreibungen vorzubeugen) (23). In diesem Text wird der dokumentarische Wert von Lorrains "Liber veritatis" unterstrichen, auch auf dessen kleine ikonografischen Veränderungen zwischen Originalen und entsprechenden Buch-Skizzen hingewiesen. Der Text erwähnt somit ein bei Paolini ausserordentlich beliebtes Thema: Die Frage nach "Original" und "Reproduktion", bzw. nach der endgültigen Erscheinungsform eines Bildes. (Es ist hier am Platz, darauf hinzuweisen, dass Paolini, etwa nach Lorrains Vorbild, sich selbst ein analoges "Liber veritatis" für seine Installation "Del bello intelligibile" anzulegen begonnen hat: Auf einem vorgerasterten Papier schreibt er die "Erscheinungsform" der verschiedenen Ausstellungs-Teile wie als Index ein (vgl. weiter hinter zu "Del bello intelligibile").)

In "Liber veritatis", innerhalb von Paolinis "Atto unico", erscheint - wie auch in "De pictura" - dieselbe Muse wie bei "Parnaso", frei in ihrer Spiegelbildlichkeit und Attributen variiert.

4.1.2. Objekt

Aus dem Titel - Einakter in drei Bildern - geht hervor, dass die Installation aus drei Einheiten besteht, welche jeweils eine Erscheinungsform des "Theaters Kunst" verkörpern. Im Folgenden soll die Buchform des "Atto unico" besprochen werden, da diese nebst Fotos der

Ausstellungs-Fassung noch ihre Studien und Texte dazu bringt.

Parnaso

Als Basis für die neun Studien und dem resultierenden Exponat ist die Form eines Triptychons gegeben: In der Mitte ein Bild-Rechteck, abgesetzt davon zwei flankierende Trapezformen, welche geometrisch aus den Diagonalen und halber Bildbreite des mittleren Rechtecks gewonnen sind. Diese Struktur zeichnet sich im Verlauf der "Studien" ab; plastisch wird sie erst im resultierenden "Bild".

Ueber diese raum-suggestive Strukturzeichnung häuft Paolini als Collage einige seiner früheren Werke. Diese erscheinen in Form ausgerissener Seiten aus Paolinis Katalogen. In jeder Studie, nach Reihenfolge des Umblätterns der Buchseiten von "atto unico", schreitet nicht nur die Fragmentierung dieser neu zitierten Werke fort, sondern sie verschwinden auch gänzlich, bis in der letzten Darstellung - der zehnten, dem "Bild" als Exponat - nur noch die nackten Leinwände in Form des Triptychons erscheinen.

Die solcherart "langsam verschwindenden" verwendeten Werke sind:

- La Doublure (1972-73)
- Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva (1972)
(Neun Bilder, von 1967 bis 1971 datiert, in Perspektive gesehen, 1972)
- Un quadro (1970)
- Disegno geometrico (1960)
(Geometrische Zeichnung; Vorlage für das Multiple "Un quadro" (ein Bild))
- Vedo. La decifrazione del mio campo visivo (1969)
(Ich sehe. Die Entzifferung meines Gesichtsfeldes, 1969)

- Poussin, che indica gli antichi come esempio fondamentale (1968)
(Poussin, die Antiken als fundamentales Beispiel zeigend, 1968)
- Giovane che guarda Lorenzo Lotto (1967)
(Jüngling, der Lorenzo Lotto betrachtet, 1967)
- Senza titolo (1964)
(Ohne Titel 1964)
- Senza titolo 1962

Es sind also neun Werke Paolinis, welche nun in neun Studien zum Exponat "Parnass" führen.

Zu jedem dieser wieder-verwendeten Werke zitiert Paolini im Buch Auszüge aus früheren Interviews, und gibt dazu die Seitenzahl des Buches "Atto unico" an, auf der das einzelne Werk zum letzten Mal "erscheint".

Paolini: "In den vorangegangenen Seiten habe ich neun Studien aufgereiht, welche als Einführung für das erste Bild dienen: Parnass.

Die Zeichnungen sind nicht so sehr eine Vorbereitung zur definitiven Erscheinung des Bildes. Die Ueberlegung war eher, dass sie durch ihren Weg (dargestellt als die sich folgenden Seiten des Buches) die "Geschichte" dieses Bildes aufzeigen.

Von einer Studie zur anderen wurden die Fragmente weiterer Arbeiten von Mal zu Mal als Subtraktion präsentiert: die Daten, von 1973 bis 1960, erscheinen rückwärts verlaufend, bis sich die Struktur des Bildes vollendet.

Die Seitenzahlen, am Ende jedes Begleittextes der folgenden Zusammenfassung, fixieren daher den Moment, in welchem jedes aufgeführte Werk zu erscheinen AUFHOERT." (24).

Das resultierende "Bild", im Buch als Foto seiner Installation reproduziert, sind also drei nackte Leinwände in der erwähnten

Triptychonform; die Flügelformen sind zusätzlich "perspektivisch" gestaltet mit sichtbar aufgesetzten, genagelten Leinwandrändern.

Ueber der mittleren, "frontalen" Leinwand ist eine Muse direkt auf die Mauer gezeichnet, "stehend" auf dem oberen Bildrand. Sie ist mir ihren Attributen – Blumen und ein Kranz – nicht näher bestimmt; Paolini gibt sie innerhalb des "Atto unico" jeweils mit verschiedenen Attributen wieder (25).

Unter dem Triptychon, auf dem Boden, wie von der Muse hingeworfen, liegen weissgefärbte Kunstblumen. Möglicherweise als Symbol für Anmut, deren Frische und Ursprünglichkeit wir nur in weisser, "versteinerter" Form aufnehmen können; die Assoziationen zum klassischen Schönheitsideal in weisser Marmorgestalt – nachweislich ein kunsthistorischer Irrtum, da die antiken Originale buntbemalt waren – wird nicht zufällig ausgelöst.

Paolini thematisiert die Vergeblichkeit, Kunst in einen Kanon zu bringen.

De pictura

Als Basisstruktur für diese Folge verwendet Paolini eine Rechteckform, welche geometrisch unterteilt ist in neun formgleiche Innen-Rechtecke. Wiederum entwickelt sich diese Struktur langsam, sie wird erst in der letzten Studie und dem resultierenden "Bild" deutlich. Die Collagen mit älteren Werken Paolinis folgen hier dem Gesetz einer fortlaufenden Summierung, aber gleichzeitiger Kontraktion auf das zentrale, innere Rechteck.

Die neun zitierten, fragmentierten Werke Paolinis sind:

- Ipotesi per una mostra (1963)

(Vorschlag für eine Ausstellung, 1963)

- Delfo (1965)
(Delphi, 1965)
- Lo spazio (1967)
(Der Raum, 1967)
- Lo studio (1968)
(Das Atelier, 1968)
- Quattro immagini uguali (1969)
(Vier gleiche Bilder, 1969)
- Epidauro (1974)
(Epidauros, 1974)
- Delos (1976)
- Itaca (1976)
(Ithaka, 1976)
- Idem VII (1978)
(Dasselbe No. VII, 1978)

Wiederum sind diese Werke weiter hinten im Buch noch einmal abgebildet, mit kurzen Erklärungen dazu.

Paolinis: "Für die neun Studien zum zweiten Bild "De pictura", ebenso für diejenigen des dritten, "Liber veritatis", gelten dieselben Ueberlegungen wie bei "Parnaso".

Hier sind jedoch die Fragmente eines nach dem anderen als Addition aufgeführt: die Daten der zitierten Werke, von 1963 bis 1978, bringen in chronologischer Reihenfolge die Struktur des Bildes zur Vollendung.

Die zu den Begleittexten angegebenen Seitenzahlen fixieren dieses Mal den Moment, in welchem jedes aufgeführte Werk zu erscheinen BEGINNT." (26).

Das aus neun Studien und mit neun älteren Werken Paolinis gewonnene "Bild" ist eine Installation aus wiederum neun einzelnen, geometrisch aneinandergfügten Leinwänden, deren mittlere die Rückseite zeigt.

Ueber diese rechteckige Leinwand-Assemblage hat Paolini in sparsamen Linien einen Raum skizziert, an dem – analog seinem Werk "quattro immagini uguali" – an jeder Wand ein nacktes Bild zu hängen scheint. Die für uns rückwärtige Leinwand verdeckt wohl ein im fingierten Raum hinten liegendes Bild, und verkörpert zugleich eine Wand des fiktiven Raumes, welche uns aus dieser Fiktion ausschliesst: Dem perspektivisch zu sehen gewohnten Betrachter scheint sich ein Bildraum zu öffnen, zu welchem er ausserhalb steht und durch den er nur wie in einen Glas-Guckkasten hineinschauen kann. Paolini hat vor allem um 1975 solche perspektivische, "jenseitige" Konstruktionen thematisiert (27).

In seinem externen Bildraum von "De pictura" steht die Muse, plastisch aufgeklebte Papierstücke in der erhobenen Hand. Ihr Blick ist von der uns rückwärtigen Leinwand verdeckt. Auf dem Boden unter der Installation streuen sich Papierfetzen.

Eine symbolische Betrachtung würde darin die Thematisierung des nur ausschnitthaft möglichen "Sehens" erkennen; Kommunikation mit der Kunst (Muse) ist durch eine "unsichtbare Mauer" gestört und kann nur über Bilder von Ausschnitten, bzw. Ausschnitte von Bildern, vollzogen werden.

Liber veritatis

Das Gerüst, über welchem sich diese Folge entwickelt, ist die Form zweier sich schneidender Perspektiv-Winkel. Der grössere, von rechts her ausstrahlend, wird in der Mitte übelagert von einem Rechteck (geometrisch aus zwei Quadraten gebildet), in welches wiederum ein Winkel eingezeichnet ist, diesmal von links her ausstrahlend.

Diese Grundform entwickelt sich in unregelmässigen Sprüngen aus den neun Studien, welche "Liber veritatis" im Buch "Atto unico"

vorangehen. Wiederum sind Collagen mit neun älteren Arbeiten Paolinis darüber hingestreut, wobei Paolini diesmal mehrere Ansichten (Abbildungen) pro Werk verwendet, d.h. jedes Werk fragmentiert sich in mehreren "Perspektiven". Es gibt hier keine offensichtliche Gesetzmäßigkeit der Fragmentierung mehr - z.B. Subtraktion oder Addition wie in den anderen beiden "Bildern".

Die neun solcherart verwendeten Arbeiten sind:

- Ateneo (1971-73)
(Universität, 1971-73)
- Sei illustrazioni per gli scritti sull'arte antica di Johann J. Winckelmann (1977)
(Sechs Illustrationen zu den Schriften (Geschichte der Kunst des Altertums (1764)) von Johann J. Winckelmann, 1977)
- Mimesi (1975)
(Nachahmung (Mimesis), 1975)
- Dimostrazione (1974)
(Demonstration, 1974)
- Ennesima (appunti per la descrizione di sette disegni datati 1972)
(Das Soundsovielte; Notizen zur Beschreibung von sieben 1972 datierten Zeichnungen)
- Caleidoscopio (1976)
(Kaleidoskop, 1976)
- Annali 1971-1976 (1977)
(Annalen 1971-1976 (1977))
- Edipo e la Sfinge (1976)
(Oedipus und die Sphinx, 1976)
- Platea (1978)
(Theater-Parkett, 1978)

Diese Werke sind noch einmal in vollständiger Form weiter hinten im Buch abgebildet und kommentiert.

Paolini: "Die neun Werke, aufgeführt in dieser dritten Zusammenfassung, auf die sich ebendiese letzten neun Studien beziehen, folgen nicht einer positiven oder negativen Chronologie, wie dies der Fall war bei den ersten zwei Teilen (in Addition oder in Subtraktion, nach aufsteigender oder rückwärtiger Reihung). Es ist der ZUFALL, welcher hier verschiedene, aber gleichgestellte Bilder zum Erscheinen und Verschwinden bringt; alle das unverzichtbar und unlösbar Fragende der eigenen Existenzberechtigung als natürliches Schicksal bereits in sich tragend." (28).

Als End-"Bild" ergeben sich zwei Bild-Quadrate, nebeneinander aufgehängt, einmal von vorn (links), einmal von der Rückseite her (rechts) zu sehen. Auf der linken Leinwand zeigt sich die Muse, halb angeschnitten, deren Blickwinkel nach rechts ausstrahlt, übergreifend auf die von hinten sichtbare Leinwand, deren hölzernes Rahmenkreuz als perspektivisches Echo in diesem Blickwinkel wiederholt ist.

Ausserhalb dieser zwei Bildquadrate, direkt auf die Mauer gezeichnet, erscheint rechts in Grossformat nochmals die Muse. Ihr Blickwinkel führt nach links, hinter den Bildern durch, und wiederholt, halb verdeckt, ebenfalls das hölzerne Rahmenkreuz der rückwärtigen Leinwand in perspektivischer Verzerrung. Die grosse Muse hält zerrissene Teile eines Fotos in den Händen; unter den Bildquadraten sind am Boden ebenfalls solche Papierfetzen verstreut.

Die Kunst, scheint es, fragmentiert sich selbst mit der Möglichkeit, gleichzeitig verschiedene (Sicht-)Positionen einnehmen zu können. Die Verwirrung ergibt sich nicht nur zwischen Empfänger und der "Kunst", sie ist jener selbst wesenshaft inhärent.

4.2. Bestimmung der signifikanten Einheiten

Das Code-Schema soll, um unnötige Weitläufigkeit zu ersparen, ausschliesslich auf die drei "resultierenden Bilder", d.h. die Exponate, aus "Atto unico in tre quadri" angewendet werden.

4.2.1. Denotation und Konnotation der einzelnen signifikanten Einheiten

Medium

Denotation:

Für alle drei Installationen – Parnaso, De pictura und Liber veritatis – gilt eine rein visuelle Rezeption.

Konnotation:

Das verwendete Medium ist einheitlich, und für die Malerei traditionell.

Material

Denotation:

- Parnaso: montierte Leinwände, Bleistifte, industriell gefertigte Plastikblumen.
- De pictura: montierte Leinwände, Bleistifte, Papier.
- Liber veritatis: montierte Leinwände, Bleistifte, Fotopapier.

Konnotation:

Für alle drei "Bilder" wird Material verwendet, das zum Instrumentarium eines Maler-Ateliers gehört. Ausser den Plastikblumen (ready-mades) ist es für den Künstler geläufiges, übliches Grundamaterial; die Fotos gehören als dokumentarischer Aspekt ebenfalls in diese klassische Materialstruktur.

Stil

Denotation:

- Parnaso: Die Aufmachung ist verhalten und wirkt mehrschichtig (linear, tafelförmig, objekthaft). Die strenge Geometrie, sogar in der Verteilung der Blumen am Boden, sowie die Nüchternheit der farblichen Gestaltung – schwarzes Design auf weißem Material – sind mit peinlicher Sorgfalt gestaltet.
- de pictura: Dominant wirkt die einheitlich geometrische Struktur der neun Leinwände, sowie der Kontrast zur dunklen Rückseite des verkehrt herum gehängten Mittelteils. Diese abstrakte Wirkung hebt sich stark ab gegen die figürliche Zeichnung und die Papierfetzen am Boden. Die Darstellung betont damit die Material-Strukturen.
- Liber veritatis: Auch hier ergibt sich eine klare Opposition der plastisch-geometrischen Teile (Bilder) gegen die gezeichneten Figuren und perspektivischen Linien, sowie die Fotografie-Schnipsel am Boden.

Konnotation:

Für alle drei "Bilder" gilt eine modellhafte Behandlung, eine enzyklopädische oder kunst-wissenschaftliche Stilisierung auf wenige wesentliche Merkmale; dies evoziert die mit mathematischer Akribie gefertigten Kunst-Lehrzeichnungen des Klassizismus.

Tonalität

Denotation:

- Parnaso: Paolini versucht, möglichst wenig persönliche "Handschrift" zu zeigen. Selbst die gezeichnete Muse entspricht einer standardisierten Strichführung; der Rest ist reine Applikation mit nur gerade formalen Nuancen (trapezoide Leinwände). Eine gleichartige Glätte zieht sich durch sämtliche Komponenten. Die Tonalität wird als

egalisierendes Mittel eingesetzt.

- De pictura: Die fertigen, vorgefertigten Materialien werden minimal behandelt; die Linienführung der Zeichnung ist wie in den anderen beiden Installationen unaufdringlich, fast identitätslos. Paolinis Applikationen von feinen Details – Papierfetzen am Boden und für die Musenhand – sind weitgehend "unbehandelt", d.h. im materiellen Rohzustand belassen.
- Liber veritatis: Obwohl neben Zeichnung und Leinwand eine weitere Komponente hinzukommt, die Fotografie, vermittelt auch diese nichts über die anderen Faktoren Hinausweisendes: Es ist ein zerrissenes Foto der eigenen Darstellung; eine Ansicht von "Liber veritatis". Das strenge Schwarz-Weiss, die penible schematische Behandlung, dominieren auch hier.

Konnotation:

Für alle drei "Bilder" lässt sich eine Egalisierung sämtlicher Komponenten feststellen. Es wird ein rein demonstrativer Eindruck vermittelt, etwa wie bei funktionellen Architekturzeichnungen, wo alle Faktoren gleichgesetzt sind (Baufassade, Baumbestand und verstreute Passanten z.B.). Es scheint sich um Schemata zu handeln.

Ikon

Denotation:

- Parnaso: Die Muse hinter einem in seine Komponenten zerfallenen "Bild".
- De pictura: Die Muse in einem sich konstituierenden "Bild".
- Liber veritatis: Die Muse in perspektivischer Spiegelung eines "Bildes".

Konnotation:

Alle drei "Bilder" zeigen dieselbe Musenfigur, welche sich mit (oder in) demselben Motiv der bildenden Kunst auseinandersetzt: mit dem

Symbol der Bild-Tafel. Es handelt sich also um die Inspiration für die Kunst: genauer die Muse der Malerei.

Ikonizität

Denotation:

Konnotation des Ikons.

Konnotation:

Der Verweis auf die Antike Homers, mit der ikonifizierten Symbolfigur der Muse, weckt bei allen drei "Bildern" vorderhand einen Eindruck der Mystik, der Nicht-Erklärbarkeit. Es ist der Verweis auf eine Kultur- (und Kunst-)Tradition, der wir nicht mehr bewusst angehören, die uns fremd geworden ist. Dazu kommt die mehrfach variierte Bild-Zersetzung – Bild als Symbol für Malerei, für Kunst –, d.h. eine Verfremdung der uns bekannten (Kunst-)Symbolform. Damit ist unsere (Kunst-)Erkenntnis in Frage gestellt; die Unzuverlässigkeit unseres aus-schnitthaften Sehens wörtlich in der Darstellung thematisiert. Die Ikonizität führt zum Eindruck, dass der Betrachter, heute, mit der mythischen Herkunft der Kunst nicht mehr im Einklang steht, dass er diesbezüglich ein Aussenseiter geworden ist.

Tautologien

Denotation:

- Parnaso: Eine der Installation interne Parallele ergibt sich in den gezeichneten Blumen und dem plastisch am Boden liegenden Strauß.
- De pictura: Wie bei "Parnaso" erscheinen im "Bild" und auf dem Boden Papierfetzen, die offenbar denselben Ursprung verkörpern sollen.
- Liber veritatis: Eine sublimere Übereinstimmung innerhalb der Installation ist gegeben durch die Verstreuung von Fotofragmenten,

welche das Abbild der Installation "Liber veritatis" selbst wiedergeben.

Konnotation:

- Parnaso: Der Titel - Parnaso, Musenberg - findet sich in der Form des pars pro toto wieder als Musenfigur mit Blumengewinde; ebenso, diesmal mit der Betonung auf MusenBERG, mögen die Plastikblumen am Boden die Installations-Benennung erweitern.

Das Bedeutsame ist die Verfremdung der Blumen: einmal symbolisch, gezeichnet, was Frische und Anmut assoziiert; dann als weissge-
tünchter Plastikstrauß, was einer Inhaltsleere, Versteinerung oder Tod, und Stummheit entspricht.

- De pictura: Die Komposition besteht aus Material der Malerei: aus "Bildern". Und die Zeichnung selbst führt ebenfalls dieses Emblem: skizzierte Leinwände. Im Bezug zum Titel steht wieder in der Art des pars pro toto ein Beispiel der "Malerei" für die Betrachtung von Malerei ("De pictura") überhaupt.

Eigentlich handelt es sich um drei Bilder in einem: Das Objekt Paolinis, d.h. die Installation "De pictura", aus neun Leinwänden. Dann die skizzierten Bildtafeln, womit sich die Muse in der Zeichnung umgibt. Dann, als drittes, die zu uns herunterfallenden "Splitter" eines Bildes (der Installation als Ganzes), in Form der Fotografieschnipsel am Boden. Dasselbe Symbol, das Bild, manifestiert sich auf verschiedene Weise, verfremdet sich, und kommt greifbar nur als Fragment zum Betrachter "herüber".

- Liber veritatis: Es gibt hier keine direkte konnotative Tautologie. Auf vorstellerischen Umwegen könnte man eine philosophische "Uebereinstimmung", als ironische Form, in der Opposition des Titels mit der Darstellung suchen: die Dialektik zwischen dem "Veritatis" (Wahrheit) und der perspektivisch darstellerischen Aussage, dass perspektivisches Sehen ein verzerrender oder zerschneidender Prozess ist - mit den Perspektivwinkeln einerseits, und den Fotografieteilen am Boden andererseits.

Zu allen drei "Bildern" ergibt sich eine Konnotation der Differenz zwischen Bild-Innerem und Bild-Aeusserem, d.h. zwischen der gezeichneten Symbolik oder Illusion, und den "realen" Fragmenten am Boden, die sich auf den Betrachter direkt zu beziehen scheinen. Die Betonung liegt also auf dem Nachdruck der Botschaftsverfälschung in der Kommunikation zwischen Kunst (Muse) und Betrachter.

Präsentation

Denotation: Für alle drei Installationen gilt: Es sind mehr "dreidimensionale Bilder" als räumliche Installationen. Der Hauptteil befindet sich an der Wand, die wenigen "Fragmente" jeweils auf dem Boden davor. Die Abmessungen sind variabel, bewegen sich aber in einer Breite von je 2-3 m und einer Höhe von knapp 2 m. Frei im Raum aufgestellte Teile fehlen. Das Werk besteht also aus drei flächigen Installationen.

Die räumlichen Abstände zwischen den einzelnen Komponenten eines "Bildes" sind jeweils nach geometrischen Kriterien betimmt, so ordnen sie sich nach den gedachten Diagonalen der zentralen Bildtafel aus.

Konnotation:

Das Ganze - "Atto unico in tre quadri" - wirkt wie eine in drei zufälligen Augenblicken erstarrte theatralische (oder kinetische) Inszenierung.

Die einzelnen Bilder assoziieren, jeweils für sich gesehen, stärker eine Demonstration der Malerei-Rezeption, oder der Kunst als (für den Betrachter verstümmelte) Erscheinung.

Stimmung

Denotation:

Keine Faktoren (4).

Konnotation:

- Parnaso: Die starke Symbolverwendung - Blumen, Muse - deutet auf einen hintergründigen Inhalt, so dass als Ausgangslage etwas Geheimnisvolles angenommen wird. (Etwas, das nicht "offen" darstellbar ist).
- De Pictura: Die Trennung zwischen Betrachter und dem "künstlerischen Raum" (der Blick der Muse ist signifikanterweise verdeckt) schafft ein unüberwindliches Kommunikationshindernis, und erweckt den Eindruck einer gegenseitigen Stummheit, oder des vom anderen Ausgeschlossenenseins.
- Liber veritatis: Die Entwicklung der Darstellung ist unendlich ausdehnbar und zum Betrachter parallel gegeben. Das Sujet scheint dem Empfänger nicht mehr zugewandt (wie noch bei "Parnaso", und etwas bei "De pictura"), sondern manifestiert eine momentane Präsenz innerhalb einer Zeitlichkeit, der wir nicht angehören. Die vor uns ausgebreitete Situation ist abhängig von internen Kräften, die jederzeit, aber für uns uneinsichtig, ändern können. Die "Kunst", welche sich wie eine kaleidoskopische Erscheinung ständig selbst fragmentiert und neu zusammensetzt, scheint Regeln zu gehorchen, die unerklärlich wirken.

Verständlichkeit

Denotation:

Bezüge zu anderen signifikanten Einheiten (vgl. hinten, S. - 211 -).

Konnotation:

- Parnaso: Dank den Tautologien und symbolischen Komponenten wird das Thema des "Musenberges" deutlich, als Darstellung unserer

Wurzeln zur antiken Kultur. Diese sind aber (heute) verfälscht und unnatürlich (Plastik), oder sogar tot und versteinert (Weissfärbung der Plastikblumen). Die Verbindung ist abgebrochen.

- De pictura: Paolini schrieb Signatur und Bildtitel auf die zentrale, für uns rückwärtige Leinwand. Damit, und mit der über die perspektivische Darstellung räumliche Auffassung der Zeichnung, wird das Jenseitige der "Malerei" als Wesen verdeutlicht; wir sehen sie nicht "wirklich", sondern bestenfalls "von hinten", oder in Fragmenten am Boden zersplittert. Die Muse zeigt uns, im wörtlichen Sinn, ihr Antlitz nicht.
- Liber veritatis: Die Tautologie der zerschneidenden Perspektivwinkel und Foto-Schnipsel am Boden verdeutlichen das Thema. Es handelt sich um die unendlich vielen Betrachtungsweisen – Gesichtspunkte –, unter welchen "Kunst" im Lauf der Zeit angegangen werden kann; wir können davon, aus unserer epochalen Gebundenheit, jeweils nur eine, momentane, Gestalt erfassen. Es resultiert eine Kunstauffassung (Kategorisierung), welche nur für die jeweiligen Splitter Gültigkeit haben kann. Der Betrachter sieht nie die Gesamtheit, immer bloss ein von Mal zu Mal anders "verzerstes" Abbild der Kunst.

Als Ganzes entfaltet sich tatsächlich eine Einheit ("Einakter") in drei Variationen (drei "Bildern"): Das Thema des Nicht-erkennen-könnens der Kunst, des Nicht-erfassens ihres ursprünglichen Wesens. Es ist die Darstellung unserer rezeptiven Beschränktheit für Kunst, welche uns bloss Stückwerk, nie ihren gesamten "mystischen" Zusammenhang erkennen lässt.

4.2.2. Beurteilung der signifikanten Einheiten als Bezugs-Konglomerat

Im Folgenden sollen die konnotativen Gemeinsamkeiten aller drei "Bilder" zusammengesehen werden, damit sich die Code-Struktur von "Atto unico" als Ganzes ergibt.

(Vgl. S. - 156 -).

Medium

Ein Medium (visuell). Keine weiteren Bezüge.

+ Es ist ein ein-facher Code.

Material

(a₁) Ohne weiteren Bezug.

Das Material ist strukturell signifikant (auf die Malerei verweisend) eingesetzt.

+ Es ist ein bedeutungstragender Faktor (29).

Stil

(a₂=b₂) Bezug zur Ikonizität.

(a₂) Zum Stil war eine enzyklopädische, stilisierte oder modellhafte Wirkung festgestellt worden.

(b₂) Die Ikonizität hatte den Faktor der Verfremdung, des Aussen-seitertums (des Betrachters) gebracht.

Die beiden Assoziationen, "modellhafte Stilisierung" und "Aussenseitertum" mögen zwar verwandt erscheinen, sind aber üblicherweise nicht synonym.

Der Bezug zur Ikonizität ist für den Stil fremd.

+ Es ist assoziativ ein in sich widersprüchlicher Faktor.

Tonalität

($a_3=a_1$) Bezug zum Material.

(a_3) Die Tonalität war als demonstrative, schematische Egalisierung verstanden worden.

(a_1) Das Material wurde als unberührte, klassische Struktur der Malerei gesehen.

Die beiden Assoziationen - "Egalisierung" und "klassische Struktur" widersprechen sich nicht eigentlich. Wollte man unter "klassische Struktur" etwas Gleichmässiges verstehen, im Sinne von "verflacht", identitätslos, so wären die Assoziationen übereinstimmend. Wenn hingegen die "klassische Struktur" des Materials aufgefasst wird als "materialgerecht", so muss dies ein Kontrast zur "Egalisierung" sein, da die verschiedenen benutzten Materialien je sich selbst ausdrücken, keinen gemeinsamen Nenner.

Eingangs wurde festgelegt, dass das Material für "Malerei" typisch ist, d.h. es entspricht dem "klassischen Standard" des Atelier-Instrumentariums. Es ist nicht weiter strukturell besonders hervorgehoben. Insofern kann man das klassisch "Standardisierte" als gleichartig oder "egalisiert" sehen. Es soll daher folgendermassen entschieden sein:

Der Bezug zum Material ist mit der Tonalität übereinstimmend.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Ikön

($b_1=a_1+c_1$) Bezüge zum Material und der Präsentation.

(b_1) Das Ikön hatte die Symbolik der Muse für die Malerei beschwört.

(a_1) Das Material wurde als für die Malerei "klassisch" standardi-

sierte Struktur taxiert.

(c_1) Die Präsentation vermittelte den Eindruck von Kunst-Inszenierung oder Erscheinung der Malerei als mystisches Prinzip.

Die Assoziationen stimmen darin überein, dass sie sich alle auf mythisch/mystische bzw. klassische Malerei beziehen. Sie zielen auf die Ikonizität der "Kunst" ab.

Die Bezüge zum Material und der Präsentation sind dem Eindruck des Ikons entsprechend.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Ikonizität

($b_2 = b_1 + c_1$) Bezüge zum Ikon und der Präsentation.

(b_2) Die Ikonizität konnotierte eine Verfremdung unserer Kunstbetrachtungsgewohnheit, eine Trennung von Kunst und Betrachter.

(b_1) Das Ikon brachte die Symbolik der musischen Malerei.

(c_1) Die Präsentation war eine Inszenierung als Kunst-"Erscheinung", als ihr theatralischer Auftritt.

Die Assoziationen von b_1 und c_1 waren bei "Ikon" als übereinstimmend gesehen worden, sie konnotierten den Auftritt des Mythos "Kunst". Dazu wirkt das "Aussenseitertum" aus der Ikonizität nicht kongruent.

Die Bezüge zum Ikon und der Präsentation wirken für die Ikonizität fremdartig.

+ Es ist assoziativ ein in sich widersprüchlicher Faktor.

Tautologien

$(b_3 = b_2 + c_2)$ Bezüge zur Ikonizität und der Stimmung.

(b_3) Die Tautologien hatten die musische Erscheinung betont und die für den Betrachter resultierende verfälschte Kunst-Rezeption.

(b_2) Die Ikonizität vermittelte den Eindruck einer Trennung von Kunst und Betrachter, von dessen Aussenseitertum.

(c_2) Die Stimmung assoziierte Unerklärliches, ein von der (musischen) Bedeutung Ausgeschlossensein des Betrachters.

Die Assoziationen nennen denselben Eindruck: Eine Verfälschung, Aussenseitertum und Ausgeschlossensein auf Seiten des Betrachters.

Die Bezüge der Tautologien zu Ikonizität und Stimmung sind direkt identisch.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Präsentation

$(c_1 = a_1 + b_1)$ Bezüge zum Material und dem Ikon.

(c_1) Die Präsentation wirkte als Auftritt (Erscheinung) der Kunst.

(a_1) Das Material war im Eindruck als klassisches Standard-Instrumentarium der Kunst festgelegt worden.

(b_1) Das Ikon war als Symbolik der Musen-Kunst erschienen.

Beim "Ikon" erweisen sich b_1 und c_1 als übereinstimmend. Diese Assoziationen - Auftritt der Kunst im Symbol der Muse - können zusammengesehen werden mit der materiellen Basis klassischen Mal-Instrumentariums.

Die Bezüge zum Material und Ikon sind für die Präsentation harmonisch.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Stimmung

$(c_2 = a_1 + b_1 + b_2 + c_1)$ Bezüge zum Material, dem Ikon, der Ikonizität und der Präsentation.

(c_2) Die Stimmung war geheimnisvoll, unerklärlich und als vom Themeninhalt entfremdet empfunden worden. Die mythische Symbolik und die als Abwendung von Betrachter empfundene Darstellung vermittelte ein Ausgeschlossenensein.

(a_1) Das Material konnotierte klassisches Malerei-Instrumentarium

(b_1) Das Ikon war: Die Muse der Kunst (der Malerei).

(b_2) Die Ikonizität verwies auf Verfremdung bekannter Symbolik, auf ein Aussenseitertum des Betrachters.

(c_1) Die Präsentation vermittelte den Eindruck eines Auftrittes, eines "Selbst-Zeugnisses" der Kunst.

a_1, b_1, c_1 stimmen in der Wirkung überein (vgl. bei "Ikon"): Etwa als klassisch-mythische Kunsterscheinung. c_2, b_2 sind ebenfalls gleichgerichtet (vgl. bei "Tautologien"): Etwa als Verfremdung, als Aussenseitertum. Diese beiden Assoziationsblöcke ($a_1/b_1/c_1$ gegen c_2/b_2), hingegen sind nicht kongruent; mystische Kunstauffassung bedeutet nicht eine gleichzeitige Distanzierung.

Die Bezüge zu den anderen signifikanten Einheiten sind nicht einheitlich.

+ Es ist assoziativ ein in sich widersprüchlicher Faktor.

Verständlichkeit

$(c_3 = a_1 + a_2 + b_1 + b_2 + c_1 + c_2)$ Bezüge zum Material, dem Stil, dem Ikon, der Ikonizität, der Präsentation und der Stimmung.

(c_3) Die Verständlichkeit war über Symbolik, Ikon und Tautologien als gegeben taxiert worden.

Die Assoziationen sind blockweise zu fassen als:

a_2 (der Stil), dazu c_2 , die Stimmung als primärer Eindruck, und $c_1/b_1/b_2/c_1$ die Stimmung als Bezugskonglomerat.

(a_2) Der Stil brachte einen enzyklopädischen, "verwissenschaftlichten" Eindruck.

(c_2) Die Stimmung war primär geheimnisvoll und un verstehbar eingeschätzt worden.

($a_1/b_1/b_2/c_1$) Die Stimmung war im Hinblick auf ihre Querbezüge widersprüchlich gewesen: mehrheitlich mystisch, weniger als den Betrachter gänzlich ausschliessend.

In der assoziativen Zusammensetzung wird das Verhältnis der widersprüchlichen Stimmung zusätzlich bestätigt: Die symbolische Mystik, als vom Betrachter un verstehbar dargestellt.

Die Bezüge zu den anderen signifikanten Einheiten wiederholen strukturell das Grundthema einer Unvereinbarkeit.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

4.3. Analogisieren des Codes

Somit ergibt sich für die Struktur des Codes:

(0 = nicht signifikant; + = redundant; - = widersprüchlich):

a_1 = +

a_2 = -

a_3 = +

b_1 = +

b_2 = -

$$b_3 = +$$

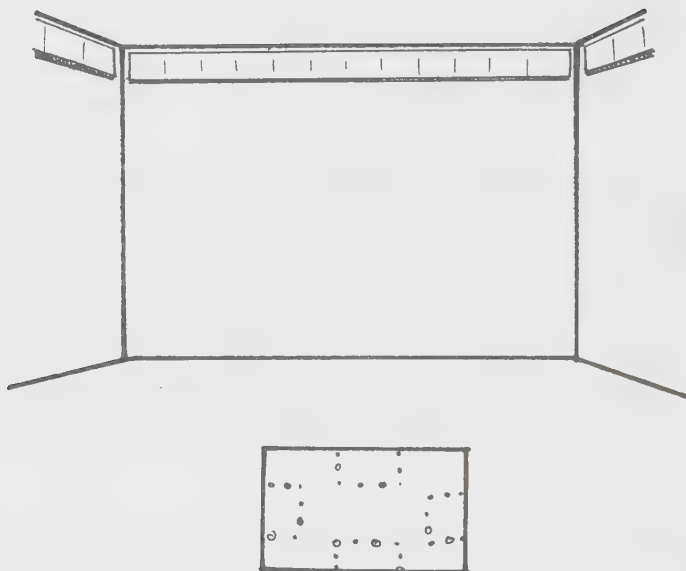
$$c_1 = +$$

$$c_2 = -$$

$$c_3 = +$$

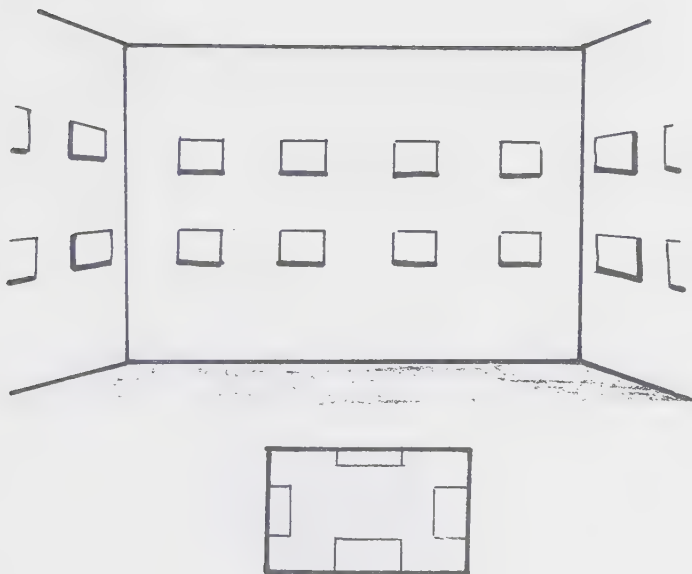
(Zur Einordnung in den analogischen Rezeptions-Masstab vgl. S. - 162/ 163 -).

Für den Code des "Atto unico in tre quadri" ergibt sich eine Redundanz von 6 : 3 relativ zum Widerspruch. Es ist daher ein Code der poetischen Sprache, mit einem unproblematisch rezipierbaren Anteil von "Neuem", weshalb die "Verständlichkeit" deutlich gegeben war.

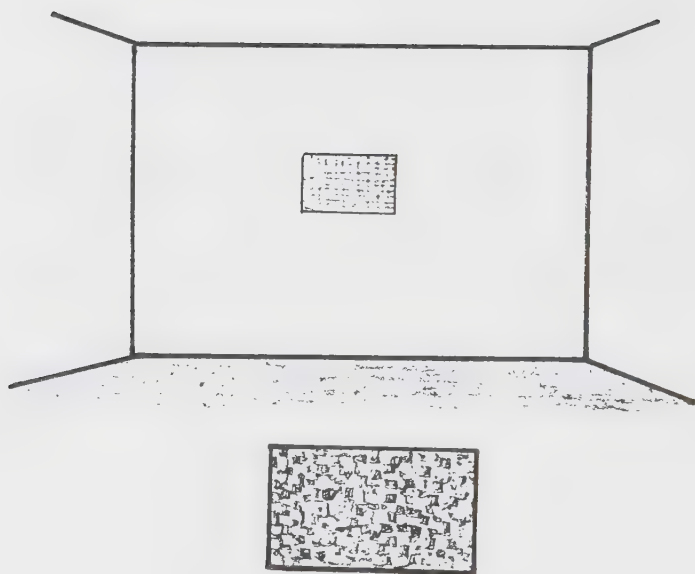


SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER PRÄSENTATION
"IDEM" (1972)

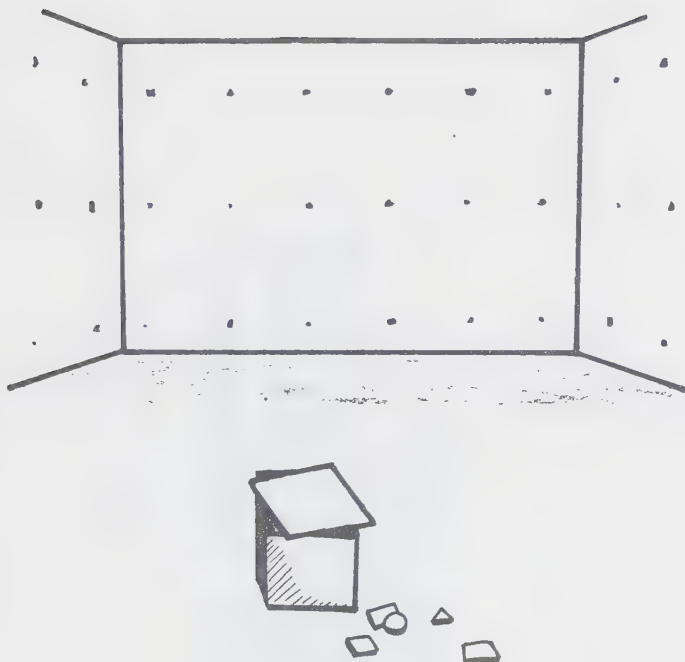
INSTALLATION UND EINZELNER BESTANDTEIL



SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER PRÄSENTATION
"IDEM (II)" (1972/73)
INSTALLATION UND EINZELNER BESTANDTEIL

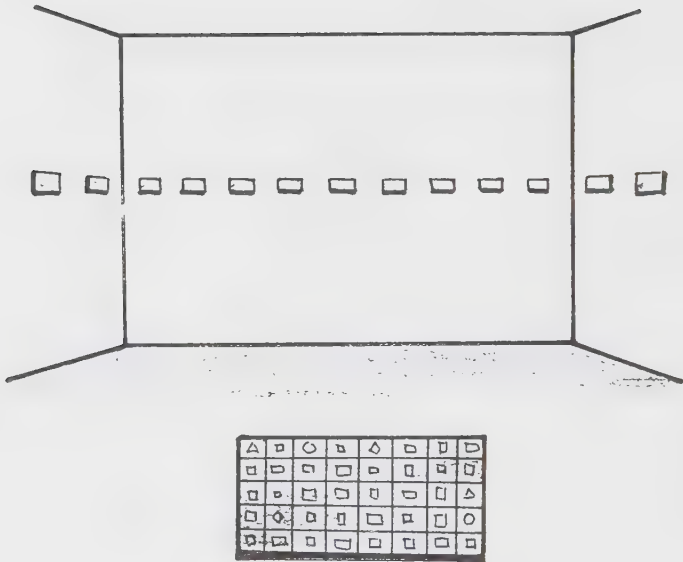


SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER PRÄSENTATION
"IDEM (III)" (1973)
INSTALLATION UND OBJEKT



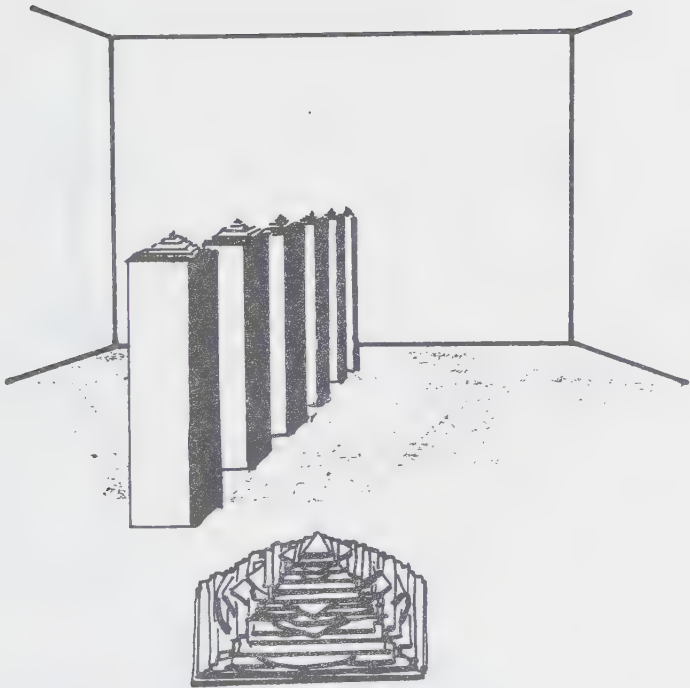
SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER PRÄSENTATION
"IDEM (IV)" (1974)

INSTALLATION UND BOX FÜR DIE BESTANDTEILE



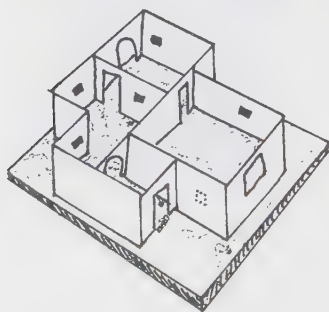
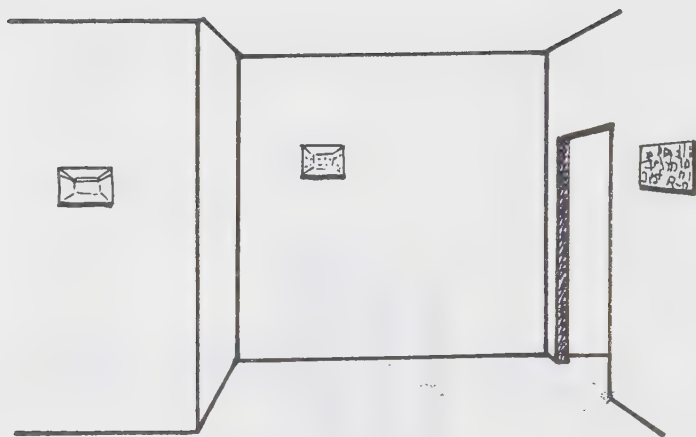
SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER PRÄSENTATION
 "IDEM (V)" (1975)

INSTALLATION UND EINZELNER BESTANDTEIL



SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER PRÄSENTATION
"IDEM (VI)" (1976)

INSTALLATION UND EINZELNER BESTANDTEIL



SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER PRÄSENTATION
 "IDEM (VII)" (1978)

DETAIL DER INSTALLATION UND OBJEKT (MODELL)

5. IDEM I - VII

5.1. Werkbeschreibung

5.1.1. Titel

"Idem" (lat.), zu deutsch: "Dasselbe", ist eine bisher in sieben Fassungen vorliegende Serie, welche Installationen bzw. Objekte aus geometrischen Figuren abwandelt (Abb.6).

Die bisher ausgestellten Fassungen waren:

"Idem", 1972

Regesto delle opere come motivo a punti multicolori

(Werkverzeichnis als Motiv in bunten Punkten)

"Idem (II)", 1972/73

Regesto delle opere come motivo a linee fosforescenti

(Werkverzeichnis als Motiv in phosphoreszierenden Linien)

"Idem (III)", 1973

Regesto delle opere come motivo a spazi adiacenti

(Werkverzeichnis als Motiv zusammenhängender Zwischenräume)

"Idem (IV)", 1974

Regesto delle opere come motivo a figure geometriche sparse

(Werkverzeichnis als Motiv verteilter geometrischer Figuren)

"Idem (V)", 1975

Regesto delle opere come motivo a scala cromatica

(Werkverzeichnis als Motiv chromatischer Abstufung)

"Idem (VI)", 1976

Regesto delle opere come motivo in forma di piramide

(Werkverzeichnis als Motiv pyramidalen Form)

"Idem (VII)", 1978

Regesto delle opere come modello di sei immagini teoriche

(Werkverzeichnis als Modell sechs theoretischer Bilder)

Paolini: "Die Reihe von Ausstellungen unter dem jeweiligen Titel 'Idem' erhebt keinen analytischen Anspruch: das heisst, sie bezieht sich nicht auf überprüfbare Begriffe und zielt nicht auf ein verlässliches Resultat.

Die Werke (eigene? vergangene oder zukünftige? welche sonst?) sind in ihrer Abfolge die rein dekorative Einstellung/suspension/einer nicht formulierbaren Aussage, die verlorene Wette im Labyrinth/meandri/der Erinnerung und der Bilder.

Während die ursprüngliche Formulierung von 'Idem' vorgeben kann, den möglichen Spuren anderer Werke zu folgen, so kann 'Idem (II)' das gleiche noch einmal leisten oder eine neue Fassung von 'Idem' darstellen.

Gleiches gilt für 'Idem (III)'. Die elf Exemplare von 'Idem (IV)' lassen sich im Sinne einer dieser beiden Deutungsmöglichkeiten interpretieren oder – darüber hinaus – als Kopien der vorausgehenden Gleichen. 'Idem (V,VI,VII)' stellten die gleiche Frage dar.

Kann ein Werk das Aergernis überleben, mitgeteilt zu werden, ihm entgehen?" (30).

Der Titel besagt, dass es sich bei allen Variationen sieben Mal um dasselbe handelt. Dies wird (neben der schriftlichen Erklärung

Paolinis) auch rein formal deutlich: Alle sieben Installationen bestehen aus Variationen der Rechtecktafel als "Ur-Bild".

Paolini: "Ich glaube, dass die Serie mit 'Idem (VII)' beendet ist. Ich möchte aber nicht ausschliessen..." (31)

... dass sie vielleicht doch einmal noch weitergeführt wird, soll dies wohl heissen.

5.1.2. Objekt

In den Katalogen sind neben den räumlichen "Environments" z.T. auch Detailaufnahmen der einzelnen installierten Teile zu sehen, was das auf Abbildungen angewiesene, formale Verständnis des Serien-Zusammenhanges erschweren kann (32).

Paolini: "Diese Serie von Arbeiten wurde nach und nach, entsprechend den sich folgenden verschiedenen Versionen, im Lauf der Jahre von '72 bis '78 ausgestellt. Von jeder (Arbeit) existiert ein einziges Exemplar, worunter nur 'Idem (IV)' in elf Anfertigungen." (33).

Als "einziges Exemplar" ist die Gesamtheit von geometrischen Teilen zu verstehen, welche bei der jeweiligen Ausstellung in der Galerie verteilt werden. Da solche geometrischen Bestandteile untereinander oft formgleich ("idem") sind, wird in Katalogen gerne nur ein einzelner davon, als pars pro toto, reproduziert.

"Idem", 1972

(Werkverzeichnis als Motiv in bunten Punkten)

An den Wänden, dicht unter der Decke des Galerieraumes, fügt Paolini in der Art eines Frieses ein Band vieler weisser Tafeln aneinander, jede ca. 30x15 cm.

Diese Tafeln, als einzelner Bestandteil, zeigen in der Mitte jedes ihrer vier Ränder eine angeschnittene Rechteckform, womit vier zusätzliche,

gezeichnete "Tafeln" in die eine, plastisch vorhandene, Tafel hineinragen. Diese gezeichneten Rechtecke sind nicht mit durchgezogenen Linien, sondern mit bunten, gereihten Punkten gegeben.

Indem nun Paolini seine Tafeln aneinanderreihet, ergibt sich neben dem "Fries" der Objekte selbst ein zusätzlicher, bild-interner "Fries" von sich reihenden, gepunkteten Tafeln. Es erscheint eine doppelte, übereinandergelagerte "Bilder"-Reihung (das "Bild" in der Ur-Form des Rechteckes).

"Idem (II), 1972/73

(Werkverzeichnis als Motiv in phosphoreszierenden Linien)

Gleichformatige Tafeln wie in "Idem" sind auf den Galeriewänden so verteilt, dass vier davon jeweils als die Eckmarkierung eines gedachten, formgleichen aber grösseren Rechteckes gesehen werden können. Die doppelreihige, zum Boden parallele Aufhängung der Tafeln verteilt sich in jeweils horizontal und vertikal identischen Zwischenabständen über die Galeriewände.

Auf jeder dieser weissen Tafeln, als einzelner Bestandteil, ist nun in phosphoreszierender Farbe das gleiche Muster wie bei "Idem" (vier angeschnittene Rechtecke) linear durchgezogen.

Es erscheint eine doppelte Schichtung von auseinandergesprengten "Bild"-Fragmenten.

"Idem (III)", 1973

(Werkverzeichnis als Motiv zusammenhängender Zwischenräume)

"Idem (III)" ist nicht in körperlich getrennten Bestandteilen ausgestellt, sondern bringt seine einzelnen Elemente zusammenhängend (siehe Untertitel) auf einem Einzelobjekt.

Auf wiederum demselben Tafelformat wie aus "Idem", in Form eines Millimeter-Rasterpapiers, hat Paolini verschiedene Quadrate, Rechtecke und geometrische Rundformen, alle in etwa ähnlicher Grösse, eingezeichnet. Diese Figuren sind mit Bleistift dunkel schraffiert; aus ihrer unregelmässigen Verteilung und Grösse ergeben sich helle, winklige Zwischenflächen.

Es erscheint ein sich auf einer einzigen Fläche drängendes Geschiebe von "Bildern". (Die Dreiecks- und Rundformen sind bei Paolini auch als "Bilder" behandelt worden (34)).

"Idem (IV)", 1974

(Werkverzeichnis als Motiv verteilter geometrischer Figuren)

In gleichmässigen Abständen sind kleine ($\emptyset$ ca. 5 cm) geometrische Plättchen auf die Wände der Galerie verteilt.

Als komprimiertes Objekt nimmt "Idem (IV)" die Form eines Metallwürfels an (Seitenlänge ca. 12 cm), dessen Inhalt die einzelnen Bestandteile der Installation ausmachen: die verteilten 72 Metallplättchen. (Von diesem Installations-"Inventar" (Würfel) gibt es gesamthaft elf Exemplare).

Es erscheint wie bei den vorangegangenen "Idem"-Fassungen ein räumliches Geschiebe geometrischer Figuren – Bildmöglichkeiten –, ausdehnbar als Installation, oder konzentrierbar als Potenz (Würfel).

"Idem (V)", 1975

(Werkverzeichnis als Motiv chromatischer Abstufung)

In einer Reihe, parallel zum Fussboden und auf Augenhöhe, sind kleine Tafeln – ähnlichen Formats wie bei "Idem" – mit jeweils gleichmässigen Zwischenabständen angeordnet.

Diese Tafeln, als einzelner Bestandteil, bestehen aus je 5x8 nebeneinandergeklebten Papier-Farbmustern. Jedes einzelne davon trägt eine kleine geometrische Figur eingeritzt (Quadrate, Rechtecke, Kreise, etc.)

Die Grundform des "Bildes" erscheint damit dreifach: In der Aufreihung an den Galeriewänden, dann in der farblichen Rasterung der einzelnen Tafel, und in ihrer nochmaligen Unterteilung in geometrische Grundmuster.

"Idem (VI)", 1976

(Werkverzeichnis als Motiv pyramidalen Form)

Die Installation besteht aus sechs identischen, quadratischen Sockeln, die in kurzen Abständen hintereinander stehen, und jeweils eine gleiche Schichtung geometrisch zugeschnittener Platten tragen.

Die Schichtungen, als einzelner Bestandteil, zeigen jeweils eine pyramidale Anordnung aus Metallplättchen, welche Rechtecke, Quadrate, Karos und Kreisscheiben variieren. Die Zusammenstellung gehorcht der abnehmenden Dimension dieser Figuren (Abstufungen von ca. 30 cm bis 3 cm Seitenlängen).

Es erscheint eine Häufung von unendlich fortsetzbaren möglichen "Bild"-Formen, dazu wörtlich sechs Mal "Dasselbe". (Die Sechserzahl ist als objektinhärente Einheit aufzufassen, vgl. Zitat Paolini S. - 223 -.)

"Idem (VII)", 1978

(Werkverzeichnis als Modell sechs theoretischer Bilder)

"Idem (VII)" ist eine Installation von sechs fotografischen Abbildungen, welche in Bildtafel-Form jeweils eine Aufnahme von "Idem" bis "Idem (VI)" einzeln wiedergibt.

Als Objekt, bzw. einzelner Bestandteil, welcher die Installation erst verdeutlicht, schuf Paolini im wörtlichen Sinn einen Modell-Fall. Eine hölzerne Galerie, im Puppenstuben-Masstab, sehr einfach nur aus Wänden, Boden und Maueröffnungen bestehend. Darin hingte er sechs masstabgerechte "nackte Bilder", also Rechtecktäfelchen, an die Wände. Mit diesem Modell wiederholte er die "Idem (VII)" genannte Ausstellung, die als solche lediglich je ein Foto der bisherigen Fassungen "Idem" bis "Idem (VI)" beinhaltet. "Idem (VII)" ist also eine Art Synoptik aus allen vorangegangenen "Idem's"; es ist eine Installation als Summe des Vorangegangenen. Dies verdeutlicht das "Puppenstuben"-Modell, welches die reale Ausstellung verkleinert noch einmal festhält. Das Modell ist damit der Auslöser eines rein mentalen Rezeptions-Prozesses, welcher aus den "Idem"-Fassungen die Essenz zieht.

Damit erscheinen alle pro "Idem"-Fassung geschichteten "Bilder" komprimiert in "Idem (VII)". Diese letzte Fassung verkörpert – mental, oder "theoretisch" wie Paolini sich ausdrückt – die umfassendste Bilder-Potenz innerhalb der "Idem"-Serie.

Paolini: "Diese letzte Version gibt die Fotografien der eigenen, vorangegangenen Versionen an als 'theoretische Bilder', und versammelt alle zusammen im Raum der Ausstellung und des Modells, welches sie reproduziert." (35).

Nicht ohne Grund lässt Paolini in seinem selbst verfassten Buch "Idem" (erschienen 1975 (36)) nach der damals jüngsten "Idem"-Fassung (Idem IV) eine Abbildung aus seinem 1974 realisierten Video-Tape "Unisono" folgen. "Unisono" thematisiert den gemeinsamen Ursprung aller seiner (oder aller Kunst-)Werke überhaupt. (Vgl. Paolini, Zitat auf S. – 65 –). Zu seinem Video-Band erklärt er:

Paolini: "92 Werke, von 1960 bis 1974 datiert, vergessen ihre originale Erscheinung und tendieren dazu, sich im "Raum"/'spazio'/- einer Minute zu einer gewohnten und (zugleich) unbekannten Dimension zu vereinigen/identificare/: Der eines Quadrates/-

quadro/." (37).

Dieser gemeinsame, und damit jeweils auswechselbare, Identitäts-Ursprung der Kunst-Erscheinungen ("Bilder") ist auch das Thema von Paolinis Serie "Idem".

5.2. Bestimmung der signifikanten Einheiten

Das Essentielle der "Idem"-Serie sind die Installationen. Deshalb sollen bei der Analyse nur diese berücksichtigt werden, nicht die einzelnen Bestandteile (z.B. Würfel bei "Idem (IV)" oder Modell bei "Idem (VII)") als solche.

Um das weitere Prozedere übersichtlich zu halten, werden nicht für jede der sieben Fassungen die signifikanten Einheiten einzeln festgestellt, sondern weitgehend als allen Installationen gemeinsamer Faktor behandelt. Dies drängt sich auch rein formal aus dem äusseren Aspekt auf, da die verschiedenen Fassungen sich wirklich "idem", in gleichartigem Aussehen, präsentieren. Dabei sollen aber eventuelle Abweichungen nicht aus dem Auge verloren werden (vgl. z.B. zur Untersuchung bei "Ikon").

5.2.1. Denotation und Konnotation der einzelnen signifikanten Einheiten

Medium

Denotation:

Es handelt sich um Installationen, welche sich in auffälliger Weise des gesamten verfügbaren Raumes bedienen. Die Rezeption ist nur visuell.

Konnotation:

Das Visuelle ist nicht auf einen einzigen Blickwinkel beschränkt (wie dies z.B. bei einem Bild, d.h. einem Einzelobjekt der Fall ist),

sondern wird räumlich angesprochen. Damit konnotiert das Medium eine Verwendung, die erst seit der "environmental art" gebräuchlich wurde.

Material

Denotation:

- "Idem (I,II)" verwenden Bildtafeln mit montierter Leinwand.
- "Idem (III,V,VII)" verwenden Bildtafeln mit montiertem Papier.
- "Idem (IV,VI)" verwenden geometrisch geformte Platten aus Metall.
- "Idem (I,V)" benützen weiter die Farbe.
- "Idem (III,VII)" basieren auf Schwarz-Weiss Kontrasten (Bleistift; Fotografie)
- "Idem (II)" bringt als zusätzliches Material das Licht (Phosphoreszenz).

Die Materialien sind also: Montierte Bildtafeln mit Leinwand oder Papier, Metall, Farbe (industrieller Anwendung), Bleistift, Fotografie und (phosphoreszierendes) Licht. Zu erwähnen bleibt das hölzerne Modell, welches direkt zur Installation von "Idem (VII)" gehört.

Konnotation:

Die erwähnten Materialien sind alle nicht "strukturiert" im Sinne von: auf eine spezifische Aufgabe angewandt. Sie präsentieren sich dementsprechend als reine materielle Präsenz, als assoziativ nicht über sich selbst hinausweisend. Das Material ist blosser Träger.

Stil

Denotation:

Bei allen Installationen ist eine äusserste Funktionalität zu beobachten. Die Behandlung des Materials ist nicht als signifikanter ("ästhetischer") Wert gegeben, sondern als ein zugunsten einer inhaltlichen Demonstration unauffällig gegebenes "Zurücktreten".

Konnotation:

Der stilistische Eindruck erinnert deutlich an Werke der Minimal Art, z.B. an Carl Andre ("Element Series"), oder an Donald Judd (geometrische Anordnung v.a. von Metallteilen).

Tonalität

Denotation:

Die Tonalität, als zum Material und dem Stil korrelierter Faktor, ist insofern gar nicht "vorhanden", als sie denotativ nur auf die unberührte (industriell vorgefundene) Materialstruktur verweist.

Konnotation:

Die unpersönliche, d.h. vom Künstler nicht beeinflusste, Präsentation der Elemente erweckt den Eindruck "wissenschaftlicher" Objektivität.

Ikon

Denotation:

- "Idem (I,II,III,V)" sind "Bilder".
- "Idem (VII)" ist: "ausgestellte Bilder".
- "Idem (IV,VI)" sind das Ikon "geometrische Grundformen".

Berücksichtigt man die nicht unauffällige geometrische Form-Komponente bei "Idem (I,II,III,V)" und den variierenden Faktor des "Ausstellens", ergibt sich als gemeinsames Bild-Thema für alle Installationen das Ikon: Grundform des ausgestellten Bildes.

Konnotationen:

- "Idem": Das Bilder-Fries thematisiert die farbliche Erscheinung.
- "Idem (II)": Die gleichmässig verteilten Bilder stellen die Komponente "Licht" dar.
- "Idem (III)": Das Gedränge von geometrischen Formen auf einer einzigen Tafel assoziiert die jeweilige räumliche Einschränkung für

ein Bild.

- "Idem (IV)": Die Installation kann als dialektisches Gegenstück zu "Idem (III)" gesehen werden. Hier steht jedem "Bild" (bzw. geometrischer Figur) ein ausgedehnter Platz zur Verfügung.
- "Idem (V)": Während "Idem" die Farbe an und für sich thematisiert, behandelt "Idem (V)" diese als Abstufung (als Tonalität): Die Farbe in ihrem Variationsreichtum.
- "Idem (VI)": Die verschieden dimensionierten Metallplatten verkörpern in ihrer signifikanten Schichtung das Prinzip des grössenmässigen Formates.
- "Idem (VII)": Die Installation besteht aus einer Ausstellung und dem Modell der Ausstellung. Damit wird das Forum, die Umstände zur Äusserung eines "Bildes" thematisiert.

Die Serie will also den Eindruck der Bedingungen evozieren. Welche ein Bild bestimmen. Sie bringt das Konzept der "Äusserungsmöglichkeiten" bzw. einer "Grammatik" der Kunst, als deren Symbol die Bildtafel wohl aufzufassen ist.

Ikonzität

Denotation:

Konnotation des Ikons.

Konnotation:

Die Kunst-"Grammatik" gehört als Gattung zu den ordnenden, systematisierenden Begriffen. Die Serie "Idem" fasst grundsätzliche Gegebenheiten zusammen und demonstriert diese in einem siebenteiligen, stilisiert strukturierten "Index". Es entsteht der Eindruck eines Inhaltsverzeichnisses.

Tautologien

Denotation:

Der jeweilige Titel "Idem" ist eine direkte Tautologie der konventionellen Relation: Werk/Titel: Beide verkörpern (inhaltlich) dasselbe, und sagen hier zudem auch formal dasselbe ("idem") aus.

Weiter ergibt sich eine serielle Tautologie im Aspekt der Einzelteile einer Installation zu ihrem Ganzen: Das Werk besteht aus einer Ansammlung von identischen Elementen. Und hierzu, wiederum, passt auch der Titel.

Eine zusätzliche tautologische Schichtung ist bei jeder Installation etwas variiert gegeben: Die geometrische Grundform trägt in sich selbst nochmals Abbilder ihrer selbst, sodass ein einzelner Bestandteil der Installation selbst wiederum aus einzelnen Bestandteilen zusammengesetzt ist, in der Art des Bild-im-Bild-im-Bildes.

Konnotation:

In der Rezeption des Betrachters fallen alle sieben Installationen als gleicher Eindruck (als "idem", Dasselbe) zusammen.

Die Serie weist eine abundante Menge von Tautologien auf, welche sich selbst beinhalten: Die Bedeutung der sich inhaltlich wiederholenden Tautologien liegt in der "Wiederholung" selbst. Es entsteht der Eindruck eines konzeptuellen Zirkelschlusses, oder einer "mit sich selbst identischen Identität".

Präsentation

Denotation:

Die räumliche Ausstellung jedes Serienteils gehorcht geometrischen Verteilungskriterien. Das geometrische Präsentationsprinzip setzt sich auch innerhalb der auszustellenden Elemente fort.

Konnotation:

Das geometrische Prinzip verfügt in optimaler Wirkung über den vorhandenen Platz. Die Präsentation assoziiert das Thema "Raum" bzw.

"Räumlichkeit" in einem abstrakten Sinn.

Stimmung

Denotation:

Keine Faktoren (4).

Konnotation:

Jede Spur von Symbolik, Illusion oder sonstiger "Greifbarkeit" ist ausgeschlossen. Das Unpersönliche geht soweit, dass der Dialog (sofern ein solcher vermutet wird) sich auf die Objekte und den Raum beschränkt, damit den Betrachter demonstrativ übergeht. Das dem Betrachter Bekannte – geometrische Formen, objektive Darstellungsweise – wird derart monotonisiert, dass sich, nach der dadurch ausgelösten rezeptiven Ermüdung, ein Zweifel am verwendeten Eindruck des "Bekannten" selbst einstellt. Das Wissen des Betrachters um den Begriff und die Bedeutung der ausgestellten Minimalstrukturen wird in Frage gestellt. Gleichzeitig ist aber ein Ausweichen in Symbolik verwehrt: Die Elemente zeigen nichts Transzendentes, nur ihre strukturelle Präsenz. Somit ergibt sich letztlich eine Ironisierung unserer gewohnten, kritischen Beurteilung.

Der Nachdruck auf der Wiederholung immer wieder Desselben ("idem"...) führt stimmungsmässig zum Widerspruch, oder bis zur Negation unseres Rezeptions-Apparates: Das "Sinnlose" beruht vielleicht auf einem "Fehler" unseres Wahrnehmungsmodus...

Verständlichkeit

Denotation:

Bezüge zu den anderen signifikanten Einheiten (siehe weiter hinten S. - 239 -).

Konnotation:

Der stärkste Faktor ist mit den "Tautologien" gegeben. Sie sind für die "endlose" Wiederholung des Themas verantwortlich (38). Der Stil leitet die Einordnung des Werkes ein, als Demonstration einer variierten Struktur. Mit dem Ikon zusammen ergibt sich daraus das Verständnis einer Serie über "(strukturalistische) Abstraktion der Kunst".

5.2.2. Beurteilung der signifikanten Einheiten als Bezugs-Konglomerat

Medium

Ein einziges Medium (visuell). Keine weiteren Bezüge.

+ Es ist ein ein-facher Code.

Material

(a₁) Ohne weiteren Bezug.

Das Material ist strukturell nicht konnotativ eingesetzt.

+ Es ist assoziativ ein in sich nicht signifikanter Faktor

Stil

(a₂=b₂) Bezug zur Ikonizität.

(a₂) Der Stil hatte im funktionellen Sinn der "Minimal Art" gewirkt.

(b₂) Die Ikonizität vermittelte die Vorstellung eines Inhaltsverzeichnis, eines systematisierten Index.

Die beiden Assoziationen – funktionell und systematisch – zielen auf dieselbe Idee einer prinzipiellen Ordnung.

Der Bezug zur Ikonizität bestätigt die Assoziationen, welche der Stil primär auslöste.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Tonalität

($a_3=a_1$) Bezug zum Material.

(a_3) Die Tonalität erweckte den Eindruck von beinahe "wissenschaftlicher" Objektivität.

(a_1) Das "ready made" Material war als blosser Träger, als unspezifisch, eingeschätzt worden.

Die beiden Assoziationen decken sich in ihrer identitätslosen Wirkung.

Der Bezug zum Material entspricht dem Eindruck der Tonalität: Beide sind "insignifikant".

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Ikon

($b_1=a_1+c_1$) Bezüge zum Material und der Präsentation.

(b_1) Zum Ikon war die Vorstellung der "Grammatik der Kunst", bzw. ihre Äusserungsmöglichkeiten, genannt worden.

(a_1) Das Material erwies sich als nicht konnotativer, blosser Träger, als unberührte Struktur.

(c_1) Die Präsentation wirkte vor allem als räumliche Inszenierung, als abstrakt thematisierter Raum.

Die Assoziationen: Äusserungsmöglichkeit, Struktur und abstrakter Raum, sind in ihrer funktionellen Abstraktion wohl auf ähnliche Wurzeln rückführbar, entsprechen aber bei kritischer Betrachtung einer

mehr indirekten Zusammenstellung. Eine Uebereinstimmung ist nicht offensichtlich gegeben, aber es entsteht auch kein Widerspruch.

Die Bezüge zum Material und der Präsentation sind für das Ikon trotz Affinität rein indexikalisch, sie wirken "leer".

- + Es ist assoziativ ein in sich nicht signifikanter Faktor.
(Mit eher widersprüchlicher Neigung)

Ikonizität

$(b_2=b_1+c_1)$ Bezüge zum Ikon und zur Präsentation.

(b_2) Die Ikonizität war als indexikalischer, systematischer Eindruck vermerkt worden.

(b_1+c_1) Unter dem Stichwort "Ikon" wurde bereits festgestellt, dass Ikon und Präsentation konfliktlos, aber auch ohne direkte Affinität nebeneinanderstehen. Dabei wird in abstrakter Weise die Struktur für das Erscheinen von "Kunst" (das Räumliche; eine Grammatik der Aeussierung) vermittelt.

Die Assoziation der Ikonizität – systematischer Index – gehört in dasselbe Feld wie b_1 (Ikon): Index und Grammatik sind direkt verwandte Begriffe. Wiederum stellt sich der abstrakt thematisierte Raum aus c_1 (Präsentation) nicht überzeugend dazu.

Die Bezüge der Ikonizität zu Ikon und Präsentation sind indifferent bis verwandt.

- + Es ist assoziativ ein in sich nicht signifikanter Faktor.
(Mit eher redundanter Neigung)

Tautologien

$(b_3 = b_2 + c_2)$ Bezüge zur Ikonizität und zur Stimmung.

(b_3) Die Tautologien hatten in aufdringlicher Weise eine Wiederholung an und für sich gebracht, und damit einen Zirkelschluss konnotiert.

(b_2) Die Ikonizität brachte die Assoziation einer indexikalischen Ordnung.

(c_2) Die Stimmung vermittelte den Eindruck eines ironischen Widerspruchs, eine In-Frage-Stellung unserer Rezeption.

Die Assoziationen sind: Zirkelschluss, indexikalische Ordnung, ironischer Widerspruch. b_3 und c_2 bewirken denselben Eindruck, während das Strukturelle der Ikonizität (b_2) sich weder zusammenhängend, noch fremd dazugesellt.

Die Bezüge der Tautologien zu Ikonizität und Stimmung sind (in analoger Weise wie bei der "Ikonizität") indifferent bis verwandt.

+ Es ist assoziativ ein in sich nicht signifikanter Faktor.
(Mit eher redundanter Neigung)

Präsentation

$(c_1 = a_1 + b_1)$ Bezüge zum Material und dem Ikon.

(c_1) Die Präsentation hatte als Thematisierung einer abstrakten Räumlichkeit gegolten.

(a_1) Das Material wirkte rein strukturell, als blosser Träger.

(b_1) Das Ikon vermittelte das Aeusserungs-System einer künstlerischen Syntax.

$(c_1 + b_1)$ waren unter dem "Ikon" als bloss nebeneinanderstehende Assoziationen gewertet worden, weder übereinstimmend noch widersprüchlich. Das rein Strukturelle des Materials ist mit b_1 (Ikon)

zusammenzusehen.

Die Bezüge der Präsentation zu Material und Ikon sind (analog wie beim "Ikon") hier "leer" oder indifferent zu erachten.

- + Es ist assoziativ ein in sich nicht signifikanter Faktor.
(Mit eher widersprüchlicher Neigung)

Stimmung

($c_2 = a_1 + b_1 + b_2 + c_1$) Bezüge zum Material, zum Ikon, der Tautologie und zur Präsentation.

(c_2) Die Stimmung hatte den Eindruck einer ironischen In-Frage-Stellung, sogar den eines Widerspruches, vermittelt.

(a_1) Das Material ergab eine blosse Struktur.

(b_1) Das Ikon galt als grammatikalisch strukturierte Kunst-Aeusserung.

(b_2) Die Ikonizität wirkte wie ein systematisiertes Inhaltsverzeichnis.

(c_1) Die Präsentation wurde als abstrahierte Räumlichkeit thematisiert.

Die Assoziationen a_1 , b_1 und b_2 stimmen in ihrem Hauptgehalt einer Systematisierung überein.

Dazu steht der ironische Widerspruch von c_2 (Stimmung) "leer" daneben, ebenso die Räumlichkeit von c_1 (Präsentation).

Eine einzige "Leer-Stelle" ist gerade noch tragbar als indifferenter Zusatz in den Assoziationsbezügen. Ergeben sich mehr als ein solcher "weder redundant noch widersprüchlich"-Faktor, entsteht eine zu grosse Unsicherheit in der assoziativen Adaption: die "leeren" Bezüge nehmen im Konglomerat ja bereits 3 Stellenwerte ein ($(a_1 b_1 b_2) : (c_2)$, und $(a_1 b_1 b_2) : (c_1)$, und $(c_2) : (c_1)$). Aus diesem Grund ist die Assoziation nicht mehr "leer", sondern wirkt "widersprüchlich", bzw. allzu "fremd".

Die Bezüge zu anderen signifikanten Einheiten sind hier zur Hälfte übereinstimmend, zur andren Hälfte undurchschaubar.

+ Es ist assoziativ ein in sich widersprüchlicher Faktor.

Verständlichkeit

$(c_3 = a_1 + a_2 + b_1 + c_1 + c_2) (+b_3)$ Bezüge zum Material, dem Stil, dem Ikon, der Ikonizität, der Präsentation und der Stimmung. Zusätzlich noch die Tautologien (39).

(c_3) Das Thema der Serie war als abstrakt, aber verständlich taxiert worden. Allerdings wurde hierbei die Penetranz der "Tautologien" beigezogen. Dieser Faktor ist derart aufdringlich gestaltet, dass er als Signifikans zur Verständlichkeit gehören muss.

$(a_1/b_1/b_2)$ sind unter "Stimmung" als zusammengehörig taxiert worden; zu ihrem gemeinsamen Eindruck der Systematisierung passt ebenfalls a_2 (Stil) mit der Assoziation der "Minimal Art".

(c_1) Die Präsentation ("abstrakte Räumlichkeit") ist hierzu ein "Leer-Faktor".

(c_2) Die Stimmung ergab eine Ironie, bzw. In-Frage-Stellung der Betrachtungsweise.

(b_3) Die Tautologien hatten durch den Nachdruck auf die beständige Wiederholung (als Thema) die Metapher des "Zirkelschlusses" konnotiert. Damit gehört b_3 in dieselbe Kategorie wie c_2 : Beide parodieren die Rezeption des Betrachters.

Die Assoziationsgruppen präsentieren sich folgendermassen:

c_2/b_3 stimmen überein und konnotieren eine "Parodie".

$a_1/a_2/b_1/b_2$ stimmen für sich wieder überein und konnotieren "Systematisierung".

c_1 und c_3 gehören ebenfalls zusammen mit ihrem Thema der Abstraktion. Sie sind zu $a_1/a_2/b_1/b_2$ als verwandt zu betrachten.

Die Bezüge zu anderen signifikanten Einheiten sind hier erstaunlich

übereinstimmend (6 Faktoren); die Ungereimtheit mit der "Ironisierung" (vs. "Strukturalisierung") ist stark inferior (2 Faktoren).

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

5.3. Analogisieren des Codes

Somit ergibt sich für die Struktur des Codes:

(0 = nicht signifikant; + = redundant; - = widersprüchlich):

$a_1=0$
 $a_2=+$
 $a_3=+$
 $b_1=0$
 $b_2=0$
 $b_3=0$
 $c_1=0$
 $c_2=-$
 $c_3=+$

(Zur Einordnung in den analogischen Rezeptions-Masstab vgl. S. - 162 / 163 -.)

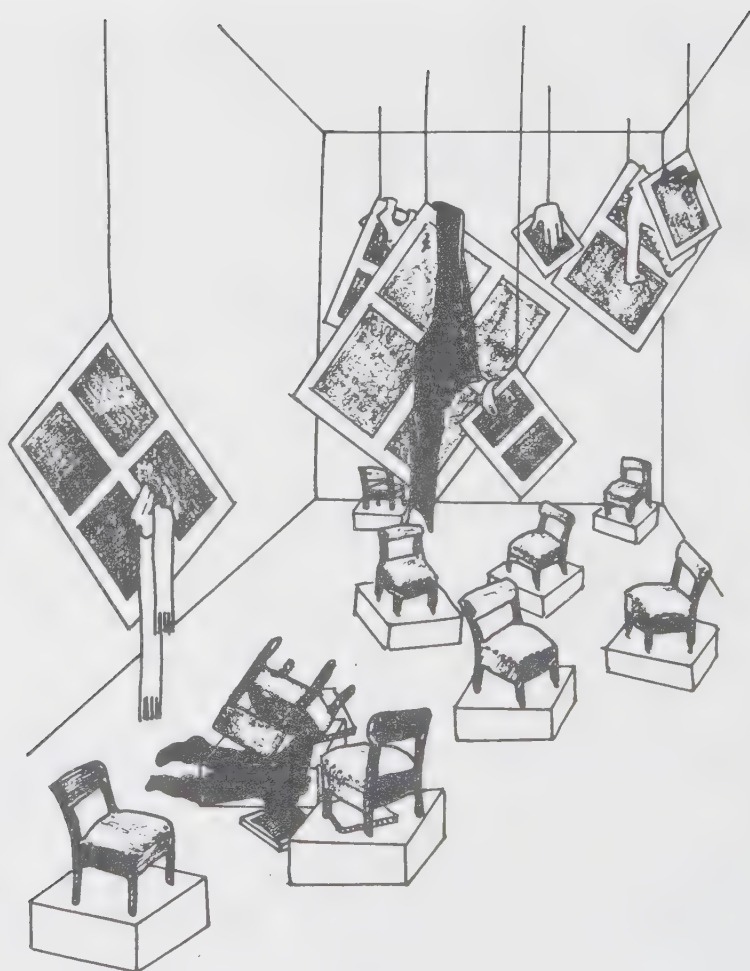
Für den Code der Serie "Idem I - VII" ergibt sich ein merkwürdiges Muster mit auffallend vielen Null-Faktoren. Der Code bleibt dennoch poetisch mit seiner Struktur mehrheitlicher Redundanz (3 bzw. 6, wenn die redundante Tendenz von a_1 , b_2 und b_3 dazugezählt werden) gegenüber inferiorer Widersprüchlichkeit (1 bzw. 3, wenn die widersprüchliche Tendenz von b_1 und c_1 dazugezählt werden).

Die nicht signifikanten Faktoren, bzw. diejenigen Einheiten, deren Assoziations-Konglomerat weder übereinstimmend noch widersprüchlich strukturiert war, sondern rein indexikalisch, sind hier gerade bei den

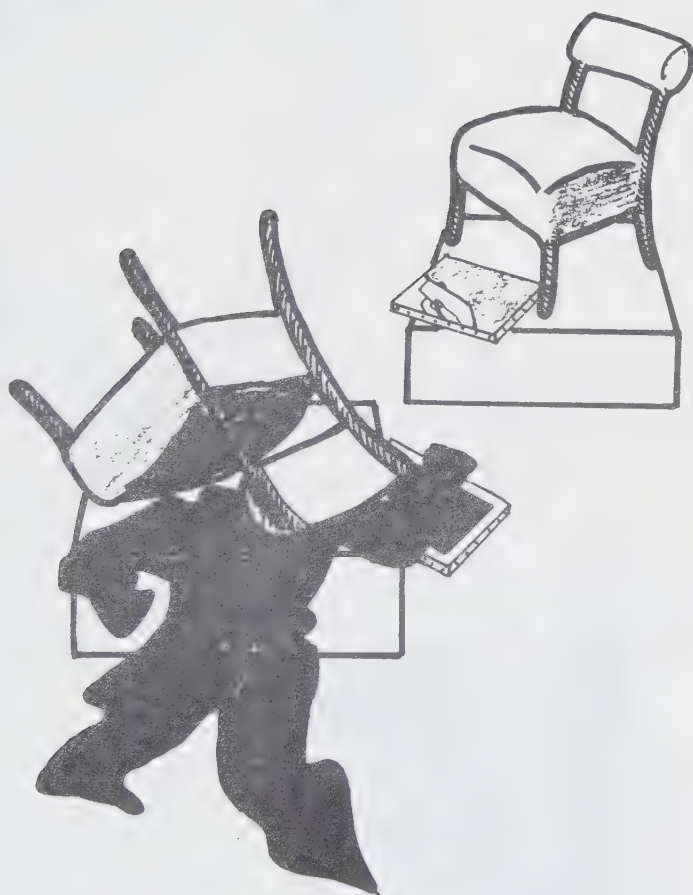
für ein "Bild" wichtigsten Aspekten gegeben: Beim Ikon, der Ikonizität und der Präsentation (u.a.). Bezeichnenderweise war der primäre Eindruck der "Stimmung" als "ironisch" aufgefasst worden; ein Begriff, dessen Ursprung in der Patt-Situation einer Kontradiktion bzw. eines "Weder-noch" (oder: "Sowohl-als-auch") liegt. Die "Verständlichkeit" hatte etwas "Abstraktes" konnotiert, was ebenfalls etwas kontradiktisch anmutet.

Das auffallende Code-Muster spiegelt jedenfalls den besonderen Akzent eines besonderen Werkes wieder.

(Vgl. dazu Kapitel E, Folgerungen).

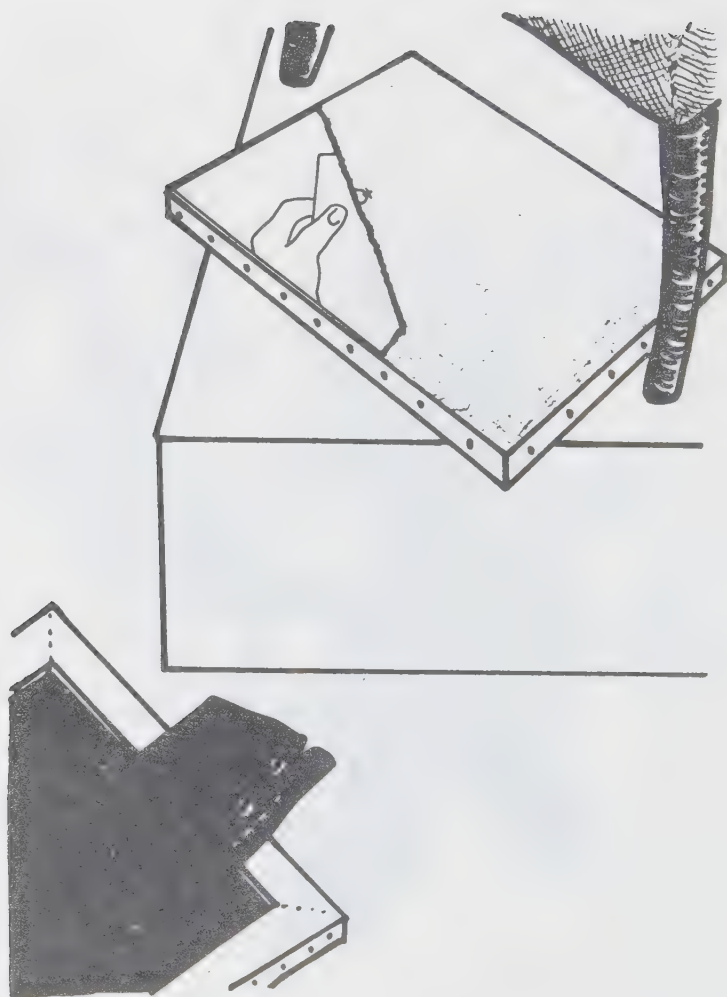


SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER PRÄSENTATION
 "LA CADUTA DI ICARO" (1981)
 INSTALLATION MAILAND JAN-FEB. 1982



SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER PRÄSENTATION
"LA CADUTA DI ICARO" (1981)

GRÖßERES DETAIL DER INSTALLATION 1982



SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER PRÄSENTATION
"LA CADUTA DI ICARO" (1981)
KLEINERES DETAIL DER INSTALLATION 1982

6. LA CADUTA DI ICARO

6.1. Werkbeschreibung

6.1.1. Titel

"La caduta di Icaro", zu deutsch: Der Sturz des Ikarus, ist eine nach mehreren Vorstudien 1981 entstandene Installation (Abb. 7). Es ist die Thematisierung der antiken griechischen Sage über den Sturz-Flug von Dädalus' Sohn Ikarus. Der athenische Baumeister Dädalus (der Name bedeutet: der Einfallsreiche) befreite sich und seinen kleinen Sohn aus der Gefangenschaft im Labyrinth des Königs Minos zu Kreta mit selbstgebauten Federflügeln. Diese waren mit Wachs zusammengesetzt, welches schmolz, als Ikarus in seinem Uebermut der Sonne zu nahe kam, so dass er ins Meer stürzte. Das Meer und die Insel, auf der Dädalus seinen Sohn begrub, tragen seither den Namen des Ikarus.

Bereits 1967 entstand ein Objekt, "Icaro" (40), in welchem Paolini sozusagen die Kraftlinien des Ikarus-Fluges verbildlicht:

Paolini: "'Icaro' von 1967 ist ein Strang bunter Fäden, welcher von der Erde zur oberen Begrenzung der Wand 'emporsteigt'/'sale' verso il limite superiore della parete/." (41).

Hier kommt zustatten, dass die Begriffe "Erde" und "Boden" im italienischen Wort "terra" ein stärkeres Synonym bilden als im Deutschen. Paolini benützt "terra", als unauffällige Bezeichnung für "Boden", im Zusammenhang für sein Objekt ebenfalls als wörtliche Entsprechung für "Erde": Ikarus steigt "von der Erde" auf, zur "oberen Begrenzung", d.h. zur von der Sonne gesetzten Limite. Die bunten Fäden stecken den Raum des Höhenfluges ab.

Schon in dieser Fassung wird deutlich, dass Paolini sich weniger für das Fliegen an und für sich interessiert (dessen Erfinder ja nicht Ikarus, sondern Dädalus ist), als für die damit ausgedrückte Gefahr und Berauschung an einer übernatürlichen Möglichkeit, für die Ekstase eines ausserirdischen Zustandes. Hier ergibt sich die Parallele zum Künstler, bzw. zum Zustand der musischen Inspiration.

1980 legt Paolini seine erste Studie zum "Sturz des Ikarus" vor ("Studio per 'la caduta di Icaro'" (42)). Hier ist bereits eine materielle Ikonografie verwendet, welche auf die bildende Kunst verweist. Es ist eine Assemblage aus Papierfragmenten, auf deren einem die Silhouette von Paolinis ausgestreckter Hand skizziert ist, auch in zwei Stücke gerissen. Ueber der Riss-Stelle dieser Skizze rollt sich plastisch ein Zylinder aus schwarzem und weissem Papier. Es ergibt sich das Ikon einer nach "ausserhalb" liegendem Papier greifenden Hand, dessen Aufrollung (vielleicht) ein Bild enthält. Die Symbolik ist reichlich gegeben und soll hier nicht weiter erörtert werden. Für die Entwicklung des Themas bei Paolini ist festzuhalten, dass die musische Darstellung (Bezug zur Malerei) in allen folgenden Studien zu "La caduta di Icaro" wiederkehrt.

Der Flug Ikarus' vom flachen Boden in den Raum überträgt sich in der definitiven Fassung ("La caduta di Icaro" 1981 (43)) in einen Höhenflug zwischen den Planeten im All. Er erweitert die Dimensionen, bis er zu seiner beliebtesten Grösse gelangt: Zur Unendlichkeit. Damit verwendet er die Sage, welche in der Antike als metaphorischer Charakter entstand, von der späteren Kunst aber hauptsächlich als nur legendäre Episode dargestellt wurde, wiederum in einem antiken Geist: als Sinnbild für das Unerreichbare (wobei die Komponente des bestraften Uebermuts - die Moral der Besonnenheit - weitgehend sublimiert ist).

Die antike Sage, welche beim Publikum als bekannt vorausgesetzt werden kann, bildet den geistigen Hintergrund für Paolinis Installation. Es soll nicht diskutiert werden, ob diese ohne den vorstellungs-trächtigen Titel wohl ein anderes Verständnis auslösen würde. Die Tatsache bleibt bestehen, dass das Werk auch ohne diesen Titel eine mystische Symbolik ausstrahlt.

6.1.2. Objekt

Die Installation benützt den gesamten zur Verfügung stehenden Raum. Am Boden sind neun quadratische Plexiglassockel (Seitenlänge ca. 60 cm) verstreut, worauf je ein gepolsterter Lehnstuhl aus einem antiquarischen Set steht. Diese Stühle zeigen, wie ihre Sockel, keine einheitliche Orientierung, sie "blicken" aneinander vorbei. Einer davon ist umgestürzt.

Zu jedem dieser derart vom Boden ab-gehobenen Stühle gehört eine nackte Leinwand. Diese, in unterschiedlichem Format, schweben jeweils in verschiedener Höhe aufgehängt über den Sesseln. Bei zwei Stühlen sind sie nicht aufgehängt, sondern liegen einmal, mit der Rückseite nach oben, davor auf dem Boden; einmal mit der Vorderseite nach oben auf dem Glassockel, unter dem Stuhl.

Zu jeder Objekt-Einheit von Stuhl und Leinwand gehört ein weiteres Attribut in Form von Kleidungsstücken eines Frack-Anzuges. Entweder ein Schal, ein Handschuh, Hemd, Hose, Gilet, Kragen oder Fliege sind am Holzgerüst der baumelnden Leinwände festgesteckt. Zum umgestürzten Stuhl mit der am Boden liegenden Leinwand gehört die Frack-Jacke, welche die rückseitige Leinwandtafel halb bedeckt. In der Komposition des Sessels, wo die Leinwand auf dem Sockel, aber unter dem Stuhl liegt, trägt jene auf ihrer Vorderseite ein aufgelegtes Papierfragment, welches die angeschnittene Skizze einer Hand mit einem Zettel zeigt.

Alle Leinwände tragen auf ihrer Rückseite ein kleines Planetenzeichen:

☿	Merkur
♀	Venus
♁	Erde
♂	Mars
♃	Jupiter
♄	Saturn
♅	Uranus
♆	Neptun
♇	Pluto

Ihre Flächenausdehnungen sind etwa proportional zur Grösse des jeweils symbolisierten Planeten. Das Signet für "Erde" zeigt sich knapp unter der zum umgestürzten Sessel gehörigen Leinwand, es schaut unter dem Papierfragment mit der Handskizze hervor. Das Signet für "Venus" ist vom darüberliegenden Frack verborgen.

Paolini: "Das Werk besteht aus neun Leinwänden, die mit den konventionellen Symbolen der neun Planeten des Sonnensystems gekennzeichnet sind. Dimension und Anordnung jeder von ihnen geht auf die Position zurück, welche jeder Planet im All einnimmt.

Die auftretende Person, Ikarus, welche diese "Konversations-Szene" bewohnt/abita questa 'scena di conversazione', fällt beim Versuch, Venus zu erreichen, auf die Leinwand am Boden, d.h. auf die Erde; die Einzige, bei welcher das eigene Symbol zusammenfällt mit dem Bild, das zur Aufführung gelangt." (44).

Zu dieser Fassung gehört eine weitere Studie ("Studio per 'La caduta di Icaro'" 1981 (45)). Es ist eine, wie Paolini sagen würde, "schweigsame Zusammenkunft von neun Stühlen" (vgl. Zitat S. -167 -), auf einer schlecht reproduzierten Schwarzweiss-Abbildung. Dargestellt

ist ein Raum in standardisiertem Ludwig XVI-Stil, wohl eine Souvenirkarte oder ein Beispiel aus einem populären Möbelkundebuch. Paolini fotokopierte diese postkartengrosse Abbildung, setzte sie in die Mitte eines weissen Kartons und zog einige Fluchtlinien der Abbildung ins "Unendliche" weiter aus. Bestimmend für die Wahl dieses Sujets war für Paolini wohl die "Konversations-Szene" von neun Stühlen – einer ist davon ausgeschlossen, bzw. abgerückt –, welche die Situation der Installation "La caduta di Icaro" vollkommen widerspiegelt. Bedeutsam scheint das Fehlen eines formalen Gruppierungskernes für die Stühle: auf der Abbildung ist kein Tisch zu sehen. Darüber befragt, meint Paolini:

Paolini: "Dies ist tatsächlich ein "glücklicher Zufall"; ein Volles, welches ein Leeres umschliesst/un pieno che conferma un vuoto/." (46).

Eine analoge Darstellung ist mit der weiteren "Studio per 'La caduta di Icaro'" (1981 (47)) gegeben, welche auf einem Kreisbogen Papierfragmente mit Skizzen von Augen collagiert, alles Kopien nach Entwürfen im Stil des 17. Jh. Im Zentrum des über den Papierrand hinausgreifenden Kreises ein über Kopf gestelltes Auge, welches die anderen neun Augenskizzen "im Blick behält".

Die Neunerzahl (oder: acht plus eins) entspricht der Planetenzahl, wovon die Erde eine besondere Stellung einnimmt. Den Planeten, einzeln für sich, widmet Paolini weitere neun Collagen, alles fragmentierte Kopien nach illustrierten Magazinen oder Lexika, versehen mit Titel und Signet je eines Planeten. Diese auf dunkelblauem Fond aufgezogenen, z.T. schwarzweissen, z.T. farbigen Darstellungen sind nur mittelbar mit der Installation "La caduta di Icaro" verbunden.

Paolini: "'Mercurio', 'Venere', etc. gehören zu einer Serie von neun Collagen (die neun Planeten) und tragen zum 'Klima' der Arbeit 'La caduta di Icaro' bei." (48).

Das Essentielle der Installation "Sturz des Ikarus" liegt demnach im

Klima planetarischer "Zusammenkunft" im All, wobei der Bezug zum Musischen einerseits gegeben ist mit der gemeinsamen Neunerzahl (die neun Musen), andererseits durch die Verwendung von Symbolen der Malerei (Leinwände). Ikarus, welcher diese – mehr "parnasische" denn "olympische" – Versammlung erreichen wollte (symbolischerweise griff er zuerst nach der "Venus"), muss dabei auf sich selbst zurückfallen; die Bestürzung wird im umgestürzten Stuhl der "Erde" greifbar.

Die Thematik des Künstlers, welcher sich verliert oder untergeht angesichts der All-Macht der Kunst, kehrt öfters wieder in Paolinis Werken dieser Zeit (49). Konstantes Merkmal, Index für den "Künstler" oder – in letzter Instanz – für Paolini selbst, ist der Frack (vgl. S. – 76 –).

Paolini: "Der Frack gefällt mir, weil er vom Zeremoniell spricht, weil er die Zeremonie des Erscheinens 'bekleidet'." (50).

"La caduta di Icaro" ist eine barocke, theatralische Inszenierung. Sie verweist inhaltlich auf Werke wie "Apoteosi di Omero" und "Atto unico in tre quadri", deren Thematik auch hier Gültigkeit hat: Der Mythos "Kunst" ist ungreifbar. Die reich verwendete Symbolik sowie der kulturell befrachtete Werktitel machen aus diesem Werk gegenüber Präsentationen wie "Idem" einen direkten Kontrapunkt.

6.2. Bestimmung der signifikanten Einheiten

Zur Analyse soll einzig die Installation "La caduta di Icaro" herbeigezogen werden, wie sie sich in Mailand, Jan/Feb 1982 präsentierte. Die bei der Werkbeschreibung erwähnten diversen Studien und "klimatisch" beitragenden Werke bieten jeweils eine Hilfe zur primären Einschätzung der Assoziationen bei den signifikanten Einheiten.

6.2.1. Denotation und Konnotation der einzelnen signifikanten Einheiten

Medium

Denotation:

Es handelt sich um eine räumliche Installation, welche den jeweils vorhandenen Platz optimal ausnützt. Ihre Komponenten sprechen eine rein visuelle Rezeption an.

Konnotation:

Das Medium wird visuell und in der räumlichen Verwendung der "environmental art" eingesetzt.

Material

Denotation:

Als Materialien kommen nackte montierte Leinwände, minimal eingesetzte Bleistiftzeichen, Plexiglassockel, antiquarisch fertig vorgefundene Polsterstühle und ein alter Frackanzug vor.

Konnotation:

Die Teile sind entweder industriell gefertigte "neue", oder gebrauchte handwerkliche "ready-mades". Stühle und Frack ergeben den hauptsächlichsten Eindruck von gebrauchten Requisiten aus dem kulturellen Leben.

Stil

Denotation:

Eine stilistische Behandlung von künstlerischer Seite ist (ausser bei den Planetenzeichen) nicht gegeben; die Bestandteile der Installation präsentieren sich, als Materialstruktur, so, wie sie vorgefunden wurden.

Konnotation:

Die verwendeten "trouvailles" für die Ausstellung zeigen eine äussere alltägliche Verbrauchtheit; ihre material- und gebrauchsinhärente Abnutzungsform wirkt insofern "leer", als sie nicht auf ihre Darstellung als Ding, sondern auf ihren Inhalt zu verweisen scheint.

Tonalität

Denotation:

Für die Tonalität lässt sich Dasselbe bemerken wie für den Stil: Das vorhandene Material ist weder strukturell noch tonal vom Künstler speziell behandelt worden.

Konnotation:

Alle Komponenten zeigen ihre eigene, materialspezifische Tonalität, so sind die Leinwände glatt und unberührt, der Frack etwas ausgebeult, die Stühle abgewetzt ... Die Tonalität ist rein funktionell.

Ikon

Denotation:

Es sind zwei Gruppen auszumachen (Leinwände und Stühle), in welchen je eine "Störung" der Regelmässigkeit vorliegt: Die Mehrheit der Leinwände bzw. der Stühle hängt bzw. steht, eine Minderheit davon ist hingegen umgestürzt: zwei Leinwände liegen am Boden, ein Stuhl ist gekippt. Als Verbindung zwischen diesen zwei Gruppen streut sich der Frack.

Konnotation:

Das auf den ersten Blick nur theatralisch wirkende Ikon verdeutlicht sich als Thematisierung eines Vorfalles, bzw. eines Um-Fallens (die Gefahrenkomponente für den Begriff: Unfall, ist nicht speziell gegeben).

Ikonizität

Denotation:

Konnotation des Ikons.

Konnotation:

Es sind eindeutig Spuren einer Aktion gegeben (des Umfallens oder Stürzens), aber sichtbar sind nur die Relikte davon. Die agierende Kraft, bzw. Person(en) sind entschwunden, geblieben ist einzig ein zeitloser Ueberrest; Indizien, welche einen Vorfall der Vergangenheit als Erinnerung aufbewahren. Die Ikonizität vermittelt den Eindruck einer im Gedächtnis gegebenen Zeitlosigkeit.

Tautologien

Denotation:

Der im Titel erwähnte Sturz (caduta) findet sich direkt übertragen wieder in den niedergefallenen Leinwänden und dem Stuhl. Weiter bezeichnen auch die z.T. suspendierten, z.T. zu Boden liegenden Kleidungsstücke einen Fall. In einer feineren Nuance ergibt sich die Uebereinstimmung mit der als "Erde" gekennzeichneten Bildtafel, welche am Boden – auf der "Erde" – liegt. Eine kompositionelle Wiederholung findet sich formal in der Gruppierung der Stühle, sowie in der Komposition aus mehreren Leinwänden.

Konnotation:

Assoziativ lässt sich weiter die Konstellation und Dimensionen der mit astronomischen Zeichen versehenen Leinwände zu den Planeten unseres Sonnensystems verbinden. Die Leinwände hängen also wie Synonyme zu den Planeten im Raum. Die Stellung der Planeten bzw. Bildtafeln wird zusätzlich in der Anordnung der darunterstehenden Stühle wiederholt.

Der Nachdruck auf die ins Unendliche sich steigenden Dimensionen, der

Verweis auf das astronomische All, erzeugt aus den Tautologien den Eindruck des "Universellen".

Präsentation

Denotation:

Die Installation benützt in eindringlicher Weise den gesamten verfügbaren Raum. Anders als in "Atto unico in tre quadri", wo das Werk an die Wände gerückt war, oder in "Apoteosi di Omero", welches auf den Boden bezogen ist, wird hier bei "La caduta di Icaro" der Boden (Stühle), die Wände (wo meist die "klimatischen" Studien aufgehängt sind, vgl. S. - 249-) und der gesamte Zwischenraum bis zu der Decke ausgefüllt.

Konnotation:

Die "all-over" entwickelte Präsentation erinnert an Bühnenaufbauten in opernhafem oder gross-theatralischem Stil. Sie zieht uns mitten in eine theatralische Umgebung, in eine spektakuläre Szenerie.

Stimmung

Denotation:

Keine Faktoren (vgl. Anm. 4)

Konnotation:

Dem Besucher drängt sich sogleich der Eindruck eines kultur-rituellen Symbols auf. Die Atmosphäre ist undurchdringlich "stumm" - die Aktion ist vorbei, der "Schauspieler" gegangen -, scheint aber noch angefüllt mit unmittelbar vorangegangenen Ereignis, wovon der übrig gelassene Frack zeugt. Man fühlt sich wie ein Detektiv am Tatort, der noch frische Spuren eines bereits der Vergangenheit angehörenden Ereignisses vorfindet. Die Stimmung ist, da wir nicht unmittelbare Zeugen der "Tat" waren, geheimnisvoll, und auf eine feierliche Weise traurig

zugleich. (Das Feierliche rührt vom Frackanzug her; das Traurige vom offenbaren Sturz, von einem verhängnisvollen Missgeschick, welches die Szenerie in "Unordnung" hinterliess.)

Verständlichkeit

Denotation:

Bezüge zu den anderen Faktoren, siehe weiter hinten, S. - 259 -.

Konnotation:

Die inhaltlich symbolträchtige Verwendung vom Material und seiner (Nicht-)Behandlung, das auffällige Ikon und die über die "Tautologien" erkenntliche Erhebung ins Universelle verdeutlichen das Thema des Werkes als Metapher auf einen vergangenen, mystischen Vorfall, als Illustration zu einem ehemaligen Verhängnis, das heute noch eine unbestimmte Gültigkeit hat (wir sind durch die Präsentation mit hineingezogen).

6.2.2. Beurteilung der signifikanten Einheiten als Bezugs-Konglomerat

(Vgl. S. - 263 -).

Medium

Ein Medium (visuell). Keine Weiteren Bezüge.

+ Es ist ein ein-facher Faktor.

Material

(a₁) Ohne weiteren Bezug.

Das Material ist strukturell signifikant; es verweist auf ein kulturelles Zeremoniell.

+ Es ist ein bedeutungstragender Faktor (51).

Stil

($a_2=b_2$) Bezug zur Ikonizität.

(a_2) Der Stil übertrug eine äusserliche Abgenützttheit, welche materialinhärent, d.h. wertfrei wirkte.

(b_2) Die Ikonizität vermittelte den Eindruck der Erinnerung, der Zeitlosigkeit.

Die beiden Assoziationen, "wertfrei" und "zeitlos", sind sich zwar ähnlich, stimmen aber nicht direkt überein.

Der Bezug zur Ikonizität ist indexikalisch bis verwandt für den Stil.

+ Es ist assoziativ ein in sich nicht signifikanter Faktor.

Tonalität

($a_3=a_1$) Bezug zum Material.

(a_3) Die Tonalität erwies sich als rein funktionell.

(a_1) Das Material konnotierte den natürlichen Gebrauch kultureller Requisiten.

Die Verbindung von "funktionell" und "Gebrauch" ist assoziativ logisch.

Der Bezug der Tonalität zum Material ist direkt identisch.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Ikon

($b_1=a_1+c_1$) Bezüge zum Material und der Präsentation.

(b₁) Das Ikon war als "Zwischenfall", oder "Um-Fall" gegeben.

(a₁) Das Material verwies auf traditionellen Gebrauch bestimmter kultureller Objekte.

(c₁) Die Präsentation brachte den Eindruck einer theatralischen Szenerie.

Die Assoziationen "Ereignis" (Zwischenfall), "traditioneller Gebrauch" und "Theater" passen zusammen.

Die Bezüge zu Material und Präsentation sind für das Ikon über-
einstimmend.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Ikonizität

(b₂=b₁+c₁) Bezüge zum Ikon und zur Präsentation.

(b₂) Die Ikonizität hinterliess den Eindruck der gedächtnishaften Zeitlosigkeit.

(b₁) Das Ikon konnotierte "Ereignis" bzw. "Zwischenfall".

(c₁) Die Präsentation wirkte theatralisch.

Die Assoziationsbezüge von "Theater" und "Ereignis" sind zwar kongruent, widersprechen aber der Vorstellung der Ikonizität von "Zeitlosigkeit".

Die Bezüge zum Ikon und der Präsentation sind für die Ikonizität fremd.

+ Es ist assoziativ ein in sich widersprüchlicher Faktor.

Tautologien

$(b_3 = b_2 + c_2)$ Bezüge zur Ikonizität und der Stimmung.

(b_3) Die Tautologien legten den Nachdruck auf die universale Dimension, auf das "All".

(b_2) Die Ikonizität appellierte an die Erinnerung, an die Zeitlosigkeit des Gedächtnisses.

(c_2) Die Stimmung konnotierte vor allem das Mystische; ein traurig und feierlich zugleich wirkendes Geheimnis, oder Legende.

Die Assoziationen "universell", "zeitlos" und "mystisch" passen überwiegend zusammen.

Die Bezüge zur Ikonizität und zur Stimmung gehören mit den Tautologien in dasselbe Umfeld.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Präsentation

$(c_1 = a_1 + b_1)$ Bezüge zum Material und dem Ikon.

(c_1) Die Präsentation wurde als theatralische Inszenierung aufgenommen.

(a_1) Das Material verwies vor allem auf den Begriff der ding-gerechten Benützung.

(b_1) Das Ikon erscheint als symbolischer Vorfall, als Um-Fall oder Ereignis.

Die Assoziationen zwischen Präsentation, Material und Ikon wurden unter dem Abschnitt "Ikon" bereits als übereinstimmend taxiert.

Die Bezüge zu den anderen signifikanten Einheiten sind für die Präsentation kongruent.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Stimmung

$(c_2 = a_1 + b_1 + b_2 + c_1)$ Bezüge zum Material, zum Ikon, zur Ikonizität und zur Präsentation.

(c_2) Die Stimmung wirkte in der Weise einer mystischen Legende, eines vergangenen, traurig-feierlichen Geheimnisses.

(a_1) Das Material konnotierte den traditionellen "Gebrauch" von Requisiten.

(b_1) Das Ikon war als Zwischenfall gegeben.

(b_2) Die Ikonizität vermittelte die Vorstellung von Zeitlosigkeit.

(c_1) Die Präsentation erschien als grossangelegter Bühnenaufbau, als theatralische Aufstellung.

c_2 und b_2 sind sich assoziativ ähnlich (vergangene Mystik und Zeitlosigkeit). Dagegen stellen sich die untereinander verwandten Eindrücke von a_1 , b_1 und c_1 (kultureller Gebrauch, Ereignis und Theaterszenerie).

Die Bezüge zu den anderen signifikanten Einheiten sind für die Stimmung kontrastierend gegeben.

+ Es ist assoziativ ein in sich widersprüchlicher Faktor.

Verständlichkeit

$(c_3 = a_1 + a_2 + b_1 + b_2 + c_1 + c_2)$ Bezüge zum Material, dem Stil, dem Ikon, der Ikonizität, der Präsentation und der Stimmung.

(c_3) Die Verständlichkeit war über Material, Ikon und Tautologien, sowie mit der Präsentation zusammen, als gegeben eingeschätzt worden.

Die Assoziationen ergeben sich in Gruppen als:

$(a_1+b_1+b_2+c_1)$, was dem Bezugs-Konglomerat der "Stimmung" entspricht.

Diese ergab als Gesamtes eine Art unverständliches Theater.

(a_2) Der Stil war im Sinne des Alltäglichen als "wertfrei" taxiert worden.

(c_2) Die Stimmung als primärer Eindruck ergab die Wirkung eines traurig-feierlichen Geheimnisses.

Das "Geheimnisvolle" aus c_2 sowie das "unverständliche Theater" aus $(a_1+b_1+b_2+c_1)$ als c_2 -Konglomerat) passen zusammen. Der "wertfreie" Stil kann als Nullfaktor dazugenommen werden.

Die Bezüge zu den anderen signifikanten Einheiten sind für die Verständlichkeit als Gesamtes einheitlich.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

6.3. Analogisieren des Codes

Somit ergibt sich für die Struktur des Codes:

(0 = nicht signifikant; + = redundant; - = widersprüchlich):

$a_1=+$

$a_2=0$

$a_3=+$

$b_1=+$

$b_2=-$

$b_3=+$

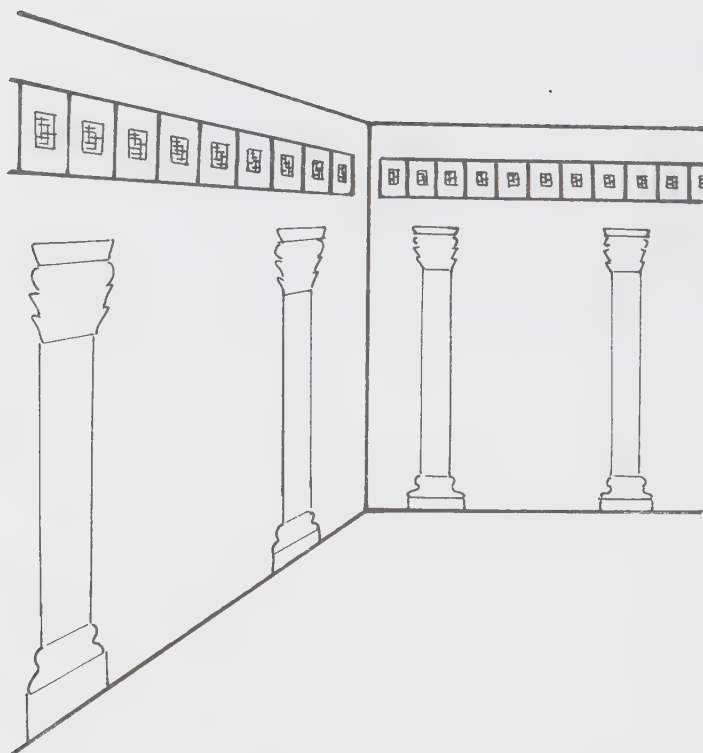
$c_1^{-}+$

$c_2=-$

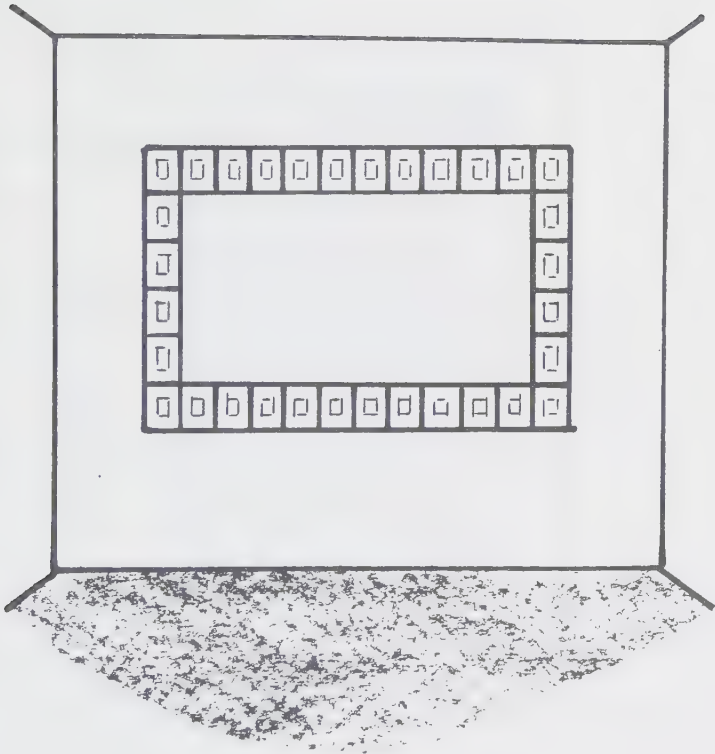
$c_3^{-}+$

(Zur Einordnung in den analogischen Rezeptionsmasstab vgl. S. - 162 / 163 -.)

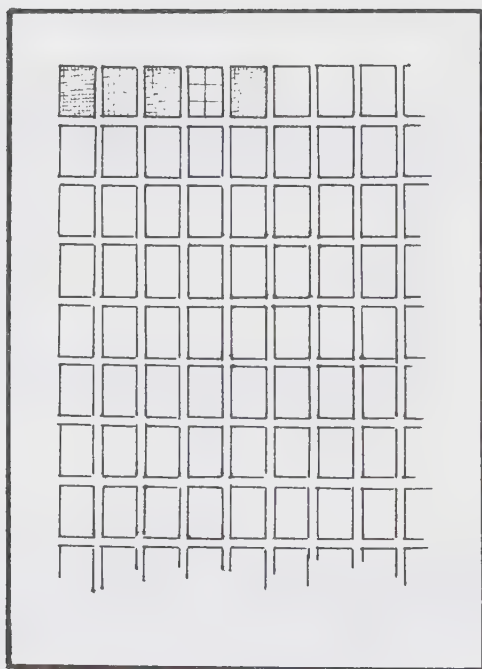
Für den Code der Installation "La caduta di Icaro" ergibt sich eine Redundanz von 6 (7) : 2 relativ zum Widerspruch. Es ist also ein poetischer Code, dessen innere widersprüchliche Struktur gering gehalten ist, weshalb die Aussage ohne Schwierigkeiten rezipierbar ist. (Dies zeigt sich deutlich in der allgemeinen Uebereinstimmung bei der signifikanten Einheit "Verständlichkeit".)



SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER PRÄSENTATION
"DEL BELLO INTELLIGIBILE" (TURIN 1981)
AUSSCHNITT



SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER PRÄSENTATION
 "DEL BELLO INTELLIGIBILE" (BIELEFELD 1982)
 AUSSCHNITT



SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DES INVENTARBLATTES
 (ZEICHNUNG ZUR PROGRESSION DER WERKE) ZU
 "DEL BELLO INTELLIGIBILE", STAND 1982

7. DEL BELLO INTELLIGIBILE

7.1. Werkbeschreibung

7.1.1. Titel

"Del bello intelligibile", auf deutsch inhaltsgemäss nur etwas plump als "Vom Verständnis des Schönen" zu übersetzen, oder "Ueber die Einsicht ins Schöne", ist eine von Paolini seit 1978 angefangene Installation, welche im Verlauf ihrer Ausstellungen immer wieder mit zusätzlichen Teilen ("parte") erweitert wird; bisher gibt es fünf solche Teile (Abb. 8-9). Der Titel entspricht auch einem Werk von Plotin (205-270; Lehre vom Ur-Einen).

Die Uebersetzung des Titels ist ein kritischer Punkt; will man das Bündige des italienischen Titels ins Deutsche übertragen, wie es im Bielefelder Katalog geschehen ist (52), gerät die Version inhaltlich nicht ganz exakt zum "Die geistige Schönheit".

Paolini: "'Del bello intelligibile' will sagen: Betreffend das Schöne, das uns zum Verstehen gegeben ist/ci è dato intendere/..." (53).

Der Titel verweist also auf die verstandesmässige ("intelligibile" ist mit "Intelligenz" stammesverwandt) Aufnahme des Schönen, wobei damit die "schönen Künste" (belle arti) gemeint sind. Paolini verdeutlicht diesen Ansatz als gezielt kunst-geschichtlich, d.h. historisch-traditionell, mit seinen diversen Studien für die Installation (54): Es sind durchwegs leicht veränderte Reproduktionen von Lehrbeispielen über die Proportionsordnung des "Schönen", v.a. der antiken Architektur, wie sie von Kunsttheoretikern des Klassizismus publiziert wurden. So gehören zu Paolinis "Del bello intelligibile" Studien nach Winckelmann, nach Anesi, nach Labrouste, nach Schinkel, nach Palaiseau, sowie

Variationen über die dorische Säulenordnung, den Antikensaal der Ecole des Beaux-Arts in Paris, und nach der Mole Antonellina in Turin.

Paolini: "Die verschiedenen Studien von Winckelmann und von Schinkel sind Teil dieses Werkes, und sollen zur Verdeutlichung der theoretischen Motivation führen." (55).

Den Kunsthistoriker wird interessieren, dass der äussere Anstoss zu dieser Installation Paolinis von der Kupferstichabteilung des Nationalen Instituts für Grafik in Rom kam. Das Institut fördert durch Einladungen zeitgenössischer Künstler den "Dialog mit der Vergangenheit"; sie sollen am Gesamtkatalog der Sammlung mitarbeiten (56).

Bei der Mitarbeit am Katalog für dieses Institut Ende der 70er Jahre kam Paolini in Berührung mit der archivarisches Behandlung von Kunsterzeugnissen. Die Inventur und Erfassung von Kunst in standardisierten Gruppen faszinierten ihn; er begann nun in eigenen Werken die Kategorisierung des "Schönen" zu thematisieren. Unter dem bezeichnenden Titel "Del bello intelligibile" entwarf er "Werkgruppen" von "kanonisierter Kunst", in echt archivarischem Stil unter verschiedenen Aspekten geordnet, und dementsprechend auf einem Zusatzblatt inventarisiert (vgl. auch weiter hinten unter Abschnitt "Objekt").

Die bisher realisierten Werkgruppen, oder "Teile", der Installation als Ganzes sind folgendermassen benannt:

Teil I "E che dirò del fulgore dell'oro?"

(Und was werde ich über den Glanz des Goldes sagen?)

Teil II "Melencolia"

(Melencolia / Melancholie)

Paolini: "Genaugenommen: 'Melencolia I' von Dürer"; Radierung von Dürer 1514 (57)

Teil III "Le quattro stagioni"

(Die vier Jahreszeiten)

Teil IV "Inedito"

(Unveröffentlicht)

Teil V "Museumsinsel"

Paolini: "Genaugenommen: Die Museumsinsel von Berlin";
Museumsbezirk an der Spree in Ostberlin (58)

Die fünf Teile sind sukzessive in den Jahren 1978 bis 1982 entstanden und werden (aus Platzgründen) selten alle zusammen ausgestellt – wiederum ein Analogon zum grossen Sammlungsfundus vieler Museen.

Paolini: "Für diesen Zyklus, im Gegensatz zu dem, was ich zu 'Idem' bemerkte (vgl. Zitat Paolini S. – 223– d.A.), sehe ich eine Weiterführung vor – welche theoretisch ins Unendliche führen müsste. Ich bin aber noch nicht in der Lage, Zukünftiges 'vorauszusehen...' (59).

7.1.2. Objekt

Der formale Aspekt für jeden der fünf zur Installation gehörigen Teile ist etwa der gleiche: In einfacher, aber gediegener Goldrahmung von ca. 30x20 cm präsentiert ein weisser Karton die Zusammenstellung von stark verkleinerten, Gold auf Weiss gedruckten Fotokopien nach Bildern, kunsttheoretischen Texten oder Ansichten von Museen. Die Zusammenstellung der wirklich winzigen Kopien nimmt dieselbe Hochrechteckform an, rund 8x12 cm, worin aber bis zu 92 (Teil III) Bildchen reproduziert sind.

Die Anzahl der in einem Rahmen abgedruckten Bildchen entspricht der Gesamtzahl der Rahmen für den entsprechenden Teil. Es ergibt sich so eine x-malige Wiederholung der Präsentation von x Bildern in einem Bild (in einem Rahmen), denn pro Ausstellungs-Teil sind alle Objekte, alle gerahmten Bilder, gleich.

Das einzelne gerahmte Bild innerhalb eines solchen Teiles trägt aber jeweils einen unterschiedlichen Titel. Gesamthaft stehen für die x-fache Präsentation von x Bildern auch x Titel zur Verfügung, wobei sich jeder dieser Titel genau auf eines der kleinen Bildchen bezieht. Wenn nun auch die kleinen Bildchen immer wieder als ausgeglichene Gesamtheit erscheinen, ist doch durch die Benennung dieser Gesamtheit mit dem Titel EINES der Bildchen dieses eine dadurch hervorgehoben. Pro Ausstellungsteil ergibt sich so die Wiederholung von x-mal des Gleichen, aber mit x verschiedenen Titeln. Es erinnert an die Serie "Idem", wo allerdings in umgekehrtem Prinzip der Titel jeweils identisch, und die Installation darunter verschieden war. - "Del bello intelligibile" erweitert hier jedoch die Anlage auf die Struktur der "Serie-in-der-Serie", bzw. auf serielle Teile eines Ganzen, welches eine (zyklische) Serie darstellt.

Teil I

(Und was werde ich über den Glanz des Goldes sagen?)

Einer der 81 Goldrahmen zeigt 81 Reproduktionen von Buchseiten des Abbildungskataloges des römischen Kupferstichkabinetts. Entsprechend diesen Abbildungen figurieren als Titel für Paolinis Rahmen: "Erocle" (Herkules), "L'Aurora" (Die Morgenröte), "Gesù e la Samaritana" (Jesus und die Samariterin), etc., etc. (60).

Paolini: "Das Bild ist zusammengesetzt aus der Gesamtheit der Abbildungen, die den von der Staatsbibliothek Rom 1953 herausgegebenen 'Generalkatalog der Stiche, die von Kupferplatten im Besitz des Nationalen Kupferstichkabinetts stammen' illustrieren. Jede Tafel des Bandes ist in Mass und Proportion so verkleinert, dass sie zusammen mit den anderen den Raum innerhalb der klassischen Grenzen des Folios ausfüllt. Sie bildet damit eine Figur, die die innere Zelle der Gesamtheit der Figuren darstellt. Die Zahl dieser Figuren beträgt 81, so dass es 81 verschiedene Versionen gibt. - Jede ist also

hinsichtlich des Bildes mit allen anderen identisch, trägt jedoch auf ihrem Blatt den Titel der jeweiligen Originaltafel des Katalogs." (61).

Teil II

(Melencolia / Melancholie)

Einer der 36 Goldrahmen zeigt 36 Reproduktionen von Maler-Selbstbildnissen vergangener Epochen. Entsprechend diesen Abbildungen figurieren als Titel für Paolinis Rahmen: "Filippo Lippi", "Luca Signorelli", "Sandro Botticelli", etc., etc. (62).

Paolini: "Die Struktur des Bildes ist die gleiche wie beim vorausgehenden und wie bei den nachfolgenden Bildern. Die Gesamtheit der 36 Selbstportraits wird nacheinander jedem einzelnen der Autoren zugeschrieben, die die Gesamtheit bilden." (63)

Teil III

(Die vier Jahreszeiten)

Einer der 92 Goldrahmen zeigt 92 Reproduktionen von Gemälden aus dem 17. Jh. Paolini geht hier nicht auf das Sujet oder den Künstler ein, sondern auf das Entstehungsdatum des Originals. Dementsprechend figurieren als Titel für die Rahmen: "1601", "1602", "1603", etc., etc. (64).

Paolini: "Ein chronologisches Repertoire der Malerei des 17. Jahrhunderts durchläuft anhand der Daten von 92 Gemälden den numerischen Begriff der Zeit." (65).

Teil IV

(Unveröffentlicht)

Einer der 32 Goldrahmen zeigt 12 reproduzierte Buchseiten (bzw. 6 verschiedene Aufschlagstellen des Buches) einer italienischen Publika-

tion zur heutigen Kunst. Abgebildet ist das Register, das auf den von Paolini gewählten Seiten 32 verschiedene Veröffentlichungen oder Zitate bringt. Dementsprechend figurieren als Titel für die Rahmen: "Sur la sémiologie de la peinture", "Ceci n'est pas une pipe", "Semiosis et mimesis", etc., etc. (66).

Paolini: "Die aktuellen Tendenzen (vgl: 'Arti figurative e linguaggio', Florenz, 1977), wiedergegeben in der Form des Zitats." (67).

Teil V

(Museumsinsel)

Einer der 91 Goldrahmen zeigt 91 reproduzierte Fotos von meist zeitgenössischen Museen aus aller Welt, z.T. in mehreren Abbildungen. Die den Bildchen entsprechenden Titel für Paolinis Rahmen sind: "Crystal Palace, London", "Dulwich Gallery, Dulwich", "Metropolitan Museum of Art, New York", etc., etc. (68).

Paolini: "Die Bilder einer Reise verweisen auf eine weitere Reise: an den Ort des Werkes." (69).

Vgl. hierzu auch S. - 53-.

Als Vorbemerkung/premessa/zu diesen, 1982 bereits fünf, realisierten Teilen gibt Paolini einige "strategische" Punkte an:

Paolini: "Die fünf Werke, aus denen diese Ausstellung besteht, gehören zu einem Zyklus, der in mehreren Teilen geplant ist und den Titel 'del bello intelligibile' trägt.

Im ersten Teil ist die Sequenz der TITEL auf den Parameter einer TECHNIK (des Kupferstichs) bezogen; im zweiten lassen sich die Namen der AUTOREN mit dem THEMA gleichsetzen (dem Selbstbildnis); im dritten beschreibt die Folge der DATEN den Bogen einer EPOCHE (das 17. Jahrhundert); im vierten entspricht die Liste der TEXTE dem Mass einer WEGSTRECKE (einer Bibliografie); im fünften schliesslich bestimmt die Gesamtheit der ORTE das Schicksal der BILDER (das Museum).

Die Ausstellung will also weniger die Vorstellung eines Prozesses geben, sondern eher verschiedene Gelegenheiten, die umgekehrte Unendlichkeit der Wörter und der Bilder zu sehen." (70).

Die Installation entstand nach und mit mehreren Studien Paolinis, worin er Vorlagen von klassizistischen Architekturstudien, bzw. Abbildungen nach antiken Bauten, als Collagen verfremdete (vgl. S. - 266-). Bisher liegen elf solche Studien vor (71). Sie lassen sich kompositionell gliedern in Collagen, wo das "Bild" unter dem Aspekt der perspektivischen Grössendimension behandelt ist; in Collagen, wo Paolini seine schematisiert skizzierten Rahmungen aus "Del bello intelligibile" als Fries in Architektur-Reproduktionen einsetzt; und in Collagen, wo die "Bild"-Form eine mosaikhafte Zusammensetzung der Abbildung (als Erscheinung) suggeriert (72).

Paolinis thematische Auffassung für die Installation "Del bello intelligibile", d.h. die Frage nach den Erscheinungsmodi des Bildes als Vertreter der "Kunst", ist eigentlich in diesen Studien am klarsten illustriert - und nicht in der grossen Installation. Diese Studien nehmen seine bisherigen Recherchen in summarischer Problematik wieder auf (vgl. S. -84 -f.); sie verdichten und abstrahieren Paolinis bisherige Erfahrungen und abstrahieren sie gleichzeitig auf das Essentielle (Problem der Identität).

Paolini: "Die ... Studien sind Beweis für eine Feststellung: Das zusammengesetzte Bild (mehr rhetorische Figur als Figur), das widerrufliche Bild (die Koordinaten, derer es sich bedient, sind willkürliche, austauschbare Momente), das sich wiederholende Bild (wie eine Linie ohne Ende, durch die verschiedenen Abschnitte des gesamten Zyklus) tendieren zu einer nicht festlegbaren Erscheinung, bei der der perspektivische Fluchtpunkt, auf der Höhe der optischen Achse gelegen, von einem rezeptiven Fluchtpunkt ersetzt wird.

Ich habe das Bild deshalb als ungreifbaren Kristall eines Kaleidoskops verstanden, der uns auch als Stein eines Mosaiks oder als Fries eines Tempelbaus - oder einer Tempelruine - erscheinen kann." (73).

Im Vergleich zu diesen Studien ist die realisierte Installation "Del bello intelligibile" noch ein Schritt weiter abstrahiert (oder "verdichtet"): Sie gibt nur noch wenige Kategorien von gemeinsamer Erscheinung eines Bildes wieder, d.h.: Die individuelle Erscheinung eines Bildes - des Ikons als inneres Bildchen in Paolinis Rahmen - ordnet sich unter eine gemeinsame Erscheinungs-KATEGORIE aus mehreren "gleichartigen" Bildern. Eine solche Kategorie entspricht einem Teil der Installation.

Das Einzelne unter den jeweils in einem Rahmen erscheinenden Bild-Kopien wird nicht mehr für sich betrachtet, sondern mit den anderen zusammen als strukturelle Gemeinsamkeit erfasst. Die individuelle Erscheinung eines Bildes ist gerade noch kurz vor dem "Verschwinden" ins Un-Identifizierbare festgehalten.

Paolini geht aber auch den nächsten, logisch folgenden Schritt, wo sich die Bedeutung für "Kunst" gänzlich von ihrem individuellen Erscheinungs-"Bild" löst. (Wo, um mit den obigen Worten weiterzusprechen, das einzelne "Bild" tatsächlich verschwindet, nicht mehr identifizierbar ist.) In diesem Hauptwerk von Paolini, das ihn wohl noch Jahre beschäftigen wird, ist das eigentliche, bedeutungsmässige Kernstück ein unscheinbar wirkendes Papier (34x48 cm), worauf ein nach rechts und unten angeschnittener, d.h.: fortsetzbarer, Raster aus hochrechteckigen "Bild"-Formaten skizziert ist (74). Die Rechtecke entsprechen in ihrer Form (im Mass 2 : 3) den Rahmen der Installation und stellen eine inventarische Stilisierung davon dar. Das gerasterte Papier ist quasi ein archivarisches vorbereitetes "Inhaltsverzeichnis", welches Paolinis Installation "Del bello intelligibile" von Ausstellung zu Ausstellung begleitet, auch wenn es nicht jedesmal auch dem Publikum gezeigt wird.

Jedes Rechteck verkörpert schematisch einen Teil der Installation. Entsprechend den bisher fünf Teilen des Werkes sind darin heute fünf Rechteckformate mit einer grafischen Skizze besetzt, welche den stilisierten optischen Eindruck des für den jeweiligen Teil spezifischen Bild-Objektes festhält. Ein Ausstellungs-Teil, der de facto x mal x Bildchen wiedergibt, ist so auf eine einzige grafische Skizze in einem "Inventurblatt" reduziert. Damit gibt Paolini nicht einmal mehr die Kategorisierung der Bilder wieder, sondern bloss noch das Kategorische der Kategorisierung. Er meint dazu:

Paolini: "Eine Ueberlegung. - Die Zeichnung (gemeint ist die Inventur, d.A.) schreibt in den Kontext eines durch noch kommende Werke grenzenlosen Schemas die fünf (bereits) vollendeten Werke ein. Die Voraussetzung ist, dass das letzte der (eingeschriebenen) Bilder mit dem ersten zusammenfallen wird, sobald der Schwindel/vertigine/der Nichtwahrnehmbarkeit erkannt ist.

Der Ort der Präsentation ist der Raum, den es braucht, sie anzukündigen." (75).

Dieses Blatt soll also dereinst den "Beweis" liefern, dass die Bilder - "Kunst" an und für sich - nicht-wahrnehmbar (sprich: nicht kategorisierbar) sind; bzw. dass der letzte inventarisierende Schritt mit dem ersten identisch ist und einer Selbsttäuschung, einem Zirkelschluss ("Schwindel") entspricht.

Und doch stiftet diese Erklärung (charakteristisch für Paolini) mehr Verwirrung als Klarsicht. Denn er gestaltet diese "Ueberlegung", bzw. seine "Inventur", rein grafisch als nicht durchführbar: Auf dem fraglichen Blatt ist die Anzahl der auszufüllenden Rahmen durch ihr Auslaufen an den Rändern als unendlich gegeben. Das "letzte" der eingeschriebenen Bilder zu erwähnen heisst, vom Unendlichen zu sprechen (vgl. dazu Paolinis Zitat über "Illusion", S. - 64-).

Diese borgesianische Idee (Vgl. S. - 70-f.), welche der Installation ihre Form gab, ist nach Paolini als "succo" (Essenz) in diesem Blatt konzentriert, das die "Progression der Werke" festhält (76).

Bei Ausstellungen wird oft nicht die ganze Installation gezeigt, sondern nur einer oder wenige "Teile" davon. Auch diese zeigen sich nicht immer in all ihren Bestandteilen (in sämtlichen dazugehörigen Rahmen), z.B. war an der "documenta 7" in Kassel nur ein Teil des "parte VI" zu sehen.

Die Aufmachung wird von Paolini verschieden gestaltet. So ordnete er bei der ersten Ausstellung, 1978 in ARC (Musée d'Art Moderne de la ville de Paris) seine erst zu drei Teilen bestehende Installation als "Fries" in eine auf die Wand skizzierte dorische Säulenordnung. 1981, bei der Ausstellung in Turin (Mole Antonelliana) war die immer noch auf drei Teile beschränkte Installation als "Metopenfries" über einer korinthisch skizzierten Säulenordnung platziert. 1982, als bereits fünf Teile fertiggestellt waren, erschien das Werk vollumfänglich ohne jede Architekturskizze in der Kunsthalle Bielefeld. Dort ordneten sich die Bilderrahmen als Glieder eines grösseren "Rahmens" in (der Museums- wand geometrisch angepasster) Rechteckform ein. Damit ergab sich eine mehrfache Unterordnung von "gerahmter Rahmung": Im Rahmen des Museums dessen Wand, welche den Rahmen aus Paolinis Einzelstücken bildet, diese wiederum umrahmen jeweils eine Menge noch kleinerer Bildchen.

Im Zusammenhang mit der skizzierten antiken Säulenordnung zu den drei ersten Teilen ist das Schlagwort "paolinische Architektur" gefallen (Celant (77)). Dass dieses eine etwas überstürzte Bezeichnung war, oder zumindest auf eine geistige Ebene transferiert werden musste, zeigte Paolinis Weiterentwicklung der Installation, die sich mit fünf Teilen nicht mehr offensichtlich als "Architektur" präsentiert, sondern - bleibt man beim Sichtbaren - als mikro- und makroskopisches

Rahmungsprinzip. Aber auch hier wurde ein darstellerischer Aspekt zur Interpretation beigezogen: Teil V (Museumsinsel) verdeutliche "Del bello intelligibile" als "Darstellung der 'Idee' des Museums als 'Tempel' der Kunst" (Franz (78)).

Dies ist wiederum eine Reaktion retrospektiver Art. Das sich heute "museal" präsentierende Prinzip von "Del bello intelligibile" wird sicher noch, wie dessen ehemals "architektonisches" Prinzip, begrifflich zu erweitern sein. Die Präsentation entzieht immer wieder, wie erwähnt, konkrete Ansatzpunkte zur Interpretation; auch die einzelnen Teile lassen keineswegs auf eine ikonisch-thematisch lineare Entwicklung schliessen.

Paolinis grundsätzliche Haltung ist die, auszudrücken, dass es keinen Masstab des "Wahren" für jegliches "Wahr"-nehmbare gibt; dass insbesondere für die Kunst (für das "Poetische" als Phänomen) jegliche Kanonisierung einem Paradoxon, ja dem Selbstbetrug des Kritikers entspricht (79). Daher ist es seiner Meinung nach grundsätzlich falsch, ausgerechnet ihn (der eine solche Ueberzeugung trägt) der Konzeptkunst oder sonst einer festen "Kategorie" zuordnen zu wollen (80). "Kunst" ist tatsächlich ein "ungreifbarer Kristall", auch für ihn. – Weshalb macht er denn noch Kunst? Es muss ein "logos" vorhanden sein – wenn auch für uns nicht "intelligibile", einsehbar –, welcher das "Schicksal" der Kunst bestimmt:

Paolini: "In Anbetracht der Kunstgeschichte ist meine Interpretations-Perspektive mehr noch als ironisch; sie bedeutet, dass die Rezeption des Schönen unlösbar verbunden – bedingt? – ist mit dem Vorhandensein von Strukturen, die vielleicht, in der letzten Analyse, sich in ein unentzifferbares Schicksal auflösen – wie in diesem astronomischen Phänomen, bekannt unter dem Namen 'schwarzes Loch'." (81).

7.2. Bestimmung der signifikanten Einheiten

Im Folgenden soll die Installation "Del bello intelligibile" in der Form besprochen werden, wie sie sich in Bielefeld, März-April 1982, präsentierte.

7.2.1. Denotation und Konnotation der einzelnen signifikanten Einheiten

Medium

Denotation:

Die Installation spricht allein die visuelle Rezeption an.

Konnotation:

Die Sicht des Betrachters wird in für die Malerei klassischer Weise auf eine Ausstellungs-Wand gelenkt.

Material

Denotation:

Die verwendeten Materialien sind: weisses Papier, Fotokopien (in den Farben Gold und Weiss), Bleistift, klassisch vergoldete Holzrahmen.

Konnotation:

Das Material ist typisch für die Repräsentation klassischer Grafik, bzw. für deren "edle" Darstellung. Besonders die Symbolik der feierlichen Farbkombination verweist auf die "Schönen Künste".

Stil

Denotation:

Es ist kein spezieller "Stil" im Sinne künstlerischer "Handschrift" zu erkennen. Die Strukturierung des Materials ist in zeitlos-klassischem

Standard gegeben.

Konnotation:

Angesprochen ist deutlich jene Art Klassifikation, die z.B. mit der Bezeichnung "de luxe" einen gehobenen Wert bedeutet. Die stilistische Behandlung bezieht sich auf unser traditionelles Wertungs-System.

Tonalität

Denotation:

Analog der stilistischen Behandlung ist auch hier eine grundsätzliche Erwartungshaltung erfüllt: Das Material zeigt eine Oberflächenbehandlung, die keine besondere Note anfügt, sondern dem in diesem Kontext verwendeten Material entspricht.

Konnotation:

Der Nachdruck auf die erwarteten "Charakteristika" erzeugen eine Ausstrahlung beispielhafter Standardisierung, eines gebräuchlichen Schemas.

Ikon

Denotation: Das "Bild" (im Kontext einer Bilder-Folge).

Konnotation:

Das "Bild", rein formal thematisiert, assoziiert durch seine als möglich gezeigte Vielzahl eine kategorische Ausstellung, bzw. eine Anhäufung, die als "Sammlung" bezeichnet wird.

Ikonizität

Denotation:

Konnotation des Ikons.

Konnotation:

Das gerade Signifikante bei der Assoziationsbefragung zur vorliegenden Ikonizität liegt darin, dass sich primär keine solchen Assoziationen einstellen (vgl. S. -45 -: Die Vorstellung zum Wort: /Wort/). Die "Gattung" des Ikons erweist sich als derart kategorisch abgenützt, dass sich der Eindruck der inhaltlichen Verweigerung einstellt, der Entzug von Identität oder Auflösung des ikonischen Hintergrundes. Es ist ein bedeutungsschweres Nicht-Vorhandensein.

Tautologien

Denotation:

Für Bielefeld speziell gilt die Wiederholung des Themas "Rahmen" (Wand/Objektezusammenstellung/Objekte als Einzelnes/Bildinhalt des Objekts). Unabhängig von der aktuellen Präsentation bleibt jedesmal die Wiederholung des Bildes als formales Objekt eines Ausstellungs-Teiles (und dort sowohl intra wie inter se, innerhalb der gesamten Installation); dann die Wiederholung des Bildes in der Struktur des "Bilder-im-Bildes"; sowie die identische Wiederholung der kleinsten Bildchen als Bildinhalt aller "Bilder" (Objekte) jeweils eines Ausstellungs-Teiles. Dazu kommt noch die Uebereinstimmung des jeweiligen Objekt-Titels mit dem Titel eines der darin vorkommenden Bildchen.

Konnotation:

Die verschiedenen Teile der Installation entsprechen sich bis auf ihren jeweiligen Objekt-Bildinhalt (die kopierten Bildchen). Es ergibt sich eine formale Uebereinstimmung und, in Anbetracht der immer auf "Kunst" bezogenen Bildchen-Inhalte, auch eine thematische Uebereinstimmung. Es handelt sich um die unendlich variierende Erscheinungs-Potenz des "Bildes" an und für sich.

Präsentation

Denotation:

Das Werk gehört zur Wand, zeigt sich also in klassischer Präsentation eines "Bildes". Die Verteilung der Werke nimmt sowohl Rücksicht auf die (architektonische) Umgebung des Ausstellungsraumes, bzw. auf die Proportionen der verfügbaren Wände, als auch auf das Format der Objekt-Rahmen selbst. Die Installation ist geometrisch der Umgebungsstruktur angepasst.

Konnotation:

Man mag entfernt an ein "Gesamtkunstwerk" denken, unter der Sicht einer harmonischen Zusammensetzung von Umgebung und Exponat. Ist dies zu weit gegriffen, bleibt jedenfalls eine Präsentation, wo sich eine bestimmte Struktur (die Installation) in über- und untergeordnete Größenverhältnisse integriert.

Stimmung

Denotation:

Keine Faktoren (vgl. Anm. 4)

Konnotation:

Die erreichte Stimmung deckt sich stark mit derjenigen, welche bei der Serie "Idem" ausgelöst wurde (vgl. S. - 233-). Durch die endlos wirkende, monotone Wiederholung von starken Assoziationsauslösern (reproduzierten Meisterwerken der Malerei), welche aber derart klein und schlecht abgebildet sind, dass man sie tatsächlich nur noch als "Zeichen" wiedererkennt, stellt sich eine Uebermüdung des Betrachters ein, die im Widerspruch zu seinem eigentlich vorhandenen Interesse für die individuellen Bildchen-Motive steht. Einfacher gesagt: Man verspürt wieder das Gefühl der Uebersättigung mit Kunst, das sich unweigerlich nach einem längeren Gang durch reich befrachtete Museen (z.B. den Louvre) einfindet. Paolini schafft damit eine spöttische Spannung: Man ist gekommen, "Kunst" zu sehen, und erträgt es nicht (lange). Für den Betrachter resultiert eine gegen ihn gerichtete Ironie, welche seine

Rezeptionsfähigkeit in Frage stellt.

Verständlichkeit

Denotation:

Bezüge zu weiteren signifikanten Einheiten, vgl. weiter hinten, S. - 284 -.

Konnotation:

Ein Betrachter, welcher Paolinis "Idem"-Serie kennt, wird die Verständlichkeit für die Installation "Del bello intelligibile" auf analogem Weg gewinnen. Für das andere Publikum ergibt sich über den Stil, Ikon und Ikonizität eine leicht in sich widersprüchliche Botschaft, die aber über die Symbolik des Materials und die Tautologien zum Verständnis des Themas führen, dass eine gesamthafte Betrachtung - sprich: ein allgemeingültiges Urteil - zur Kunst nicht gewonnen werden kann, da diese im Grossen wie im Kleinen unsere Rezeption übersteigt.

7.2.2. Beurteilung der signifikanten Einheiten als Bezugs-Konglomerat

Medium

Ein einziges Medium (visuell). Keine weiteren Bezüge.

+ Es ist ein ein-facher Faktor.

Material

(a₁) Ohne weiteren Bezug.

Das Material ist signifikant in Bezug auf den Kontext der Kunst "Malerei". (Vgl. Anm. 29).

+ Es ist ein bedeutungstragender Faktor.

Stil

($a_2=b_2$) Bezug zur Ikonizität.

(a_2) Der Stil hatte in globaler Weise für die Malerei (bzw. Grafik) "traditionell" gewirkt.

(b_2) Die Ikonizität liess an eine Verweigerung des Bildinhaltes denken, an einen Entzug der erwarteten Bildaussage.

Die beiden Assoziationen - Tradition und Entzug - wirken sich direkt entgegen.

Der Bezug zur Ikonizität ist für den Stil eine widersprüchliche Zuordnung.

+ Es ist assoziativ ein in sich widersprüchlicher Faktor.

Tonalität

($a_3=a_1$) Bezug zum Material.

(a_3) Die Tonalität vermittelte die Vorstellung einer wörtlichen Stilisierung, bzw. einer Standardisierung auf (erwartete Charakteristika).

(a_1) Das Material bedeutete unmittelbar "Signifikantes" (für die Malerei).

Die beiden Assoziationen (standardisiert und signifikant) bedeuten beide etwas aufs Wesentliche kategorisiertes.

Der Bezug zum Material ist dem Eindruck der Tonalität verwandt.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Ikon

$(b_1=a_1+c_1)$ Bezüge zum Material und zur Präsentation.

(b_1) Die Konnotation zum Ikon war "Sammlung" gewesen, oder repräsentative Zusammenstellung von Objekten (Bildern).

(a_1) Das Material wirkte "signifikant" (für Malerei).

(c_1) Die Präsentation liess an eine strukturelle Integration denken.

Die Assoziationen: "Sammlung", "signifikant" und "Integration" zielen alle auf dasselbe Begriffsfeld ab.

Die Bezüge zum Material und der Präsentation sind für das Ikon übereinstimmend.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Ikonizität

$(b_2=b_1+c_1)$ Bezüge zum Ikon und der Präsentation.

(b_2) Die Ikonizität vermittelte den Eindruck eines Vakuums, einer entzogenen Bildäusserung.

(b_1) Das Ikon löste primär die Assoziation einer "Sammlung" aus.

(c_1) Die Präsentation brachte die Vorstellung einer Eingliederung in einen strukturell vorgegebenen Kontext.

Die Assoziationen "Entzug" versus "Sammlung" und "Eingliederung" können nicht zusammengesehen werden.

Die Bezüge zum Ikon und zur Präsentation bilden für die Vorstellung der Ikonizität einen Kontrast.

+ Es ist assoziativ ein in sich widersprüchlicher Faktor.

Tautologien

$(b_3 = b_2 + c_2)$ Bezüge zur Ikonizität und der Stimmung.

(b_3) Die Tautologien konnotierten eine Wiederholung der Bilderscheinung, welche als Potenz (der künstlerischen Aussage überhaupt) aufgefasst wurde.

(b_2) Die Ikonizität wirkte als Entzug.

(c_2) Die Stimmung ergab eine ironische Befragung der Motivation und Möglichkeit unserer Kunst-Rezeption.

Während assoziativ "ironische Befragung" noch ein indexikalischer Bezug zum anderen darstellen könnte, gelingt eine gleichgerichtete Uebereinstimmung vor allem wegen dem Gegensatz von "Potenz" und "Entzug" nicht.

Die Bezüge der Tautologien zu Ikonizität und Stimmung sind sich fremd.

+ Es ist assoziativ ein in sich widersprüchlicher Faktor.

Präsentation

$(c_1 = a_1 + b_1)$ Bezüge zum Material und dem Ikon.

(c_1) Die Präsentation galt als Thematisierung einer strukturellen Integration.

(a_1) Das Material wirkte für den Kontext "signifikant".

(b_1) Das Ikon wurde als einer "Sammlung" zugehörig taxiert.

Die Assoziationen der drei genannten signifikanten Einheiten wurden bereits unter dem Stichwort "Ikon" miteinander korreliert. Sie ergaben eine Uebereinstimmung.

Die Bezüge zu Material und Ikon sind für die Präsentation kongruent.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

Stimmung

$(c_2 = a_1 + b_1 + b_2 + c_1)$ Bezüge zum Material, dem Ikon, der Tautologie und zur Präsentation.

(c_2) Die Stimmung vermittelte eine ironische Atmosphäre, welche einer In-Frage-Stellung der Kunstrezeption entsprach.

(a_1) Das Material war "signifikant".

(b_1) Das Ikon assoziierte eine Bilder-Sammlung.

(b_2) Die Ikonizität entsprach einem Entzug, einer Verweigerung der Bildaussage.

(c_1) Die Stimmung war eine gegen den Betrachter gerichtete Ironie.

Die Assoziationen a_1 , b_1 und c_1 sind bereits als übereinstimmend aufgefallen (vgl. "Ikon"). b_2 und c_2 sind bestenfalls "leere" indexikalische Vergleiche (Entzug und Ironie), lassen sich aber beide nicht mit dem konzentriert Kategorischen der anderen drei Einheiten zusammenbringen.

Die Bezüge zu den anderen signifikanten Einheiten sind für die Stimmung widersprüchlich.

+ Es ist assoziativ ein in sich widersprüchlicher Faktor.

Verständlichkeit

$(c_3 = a_1 + a_2 + b_1 + b_2 + c_1 + c_2)$ Bezüge zum Material, dem Stil, dem Ikon, der Ikonizität, der Präsentation und der Stimmung.

(c_3) Das Thema der Installation erschien gerade noch verständlich als Negierung "wahrer" Kunstrezeption.

(a_1) Das Material wirkte "signifikant" an und für sich.

(a_2) Der Stil bedeutete "Tradition".

- (b₁) Das Ikon verwies auf eine Sammlung.
- (b₂) Die Ikonizität konnotierte einen Bedeutungs-Entzug.
- (c₁) Die Präsentation brachte den Eindruck von Integration.
- (c₂) Die Stimmung (als primäre Assoziation) hatte ironisch gewirkt.

a₁, a₂, b₁ und c₁ können assoziativ zusammengesehen werden (signifikant, traditionell, Sammlung und Integration), während b₂ und c₂ (Entzug und Ironie) sich mehr entsprechen. Die Widersprüchlichkeit ist inferior, da c₂ auch als indexikalische Grösse wirkt.

Die Bezüge zu den anderen signifikanten Einheiten sind mehrheitlich übereinstimmend, es ergibt sich ein ironischer "Touch" zur Überwiegend kategorischen Strukturierung der Assoziationen.

+ Es ist assoziativ ein in sich redundanter Faktor.

7.3. Analogisieren des Codes

Somit ergibt sich für die Struktur des Codes:

(0 = nicht signifikant; + = redundant; - = widersprüchlich):

$$a_1 = +$$

$$a_2 = -$$

$$a_3 = +$$

$$b_1 = +$$

$$b_2 = -$$

$$b_3 = -$$

$$c_1 = +$$

$$c_2 = -$$

$$c_3 = +$$

(Zur Einordnung in den analogischen Rezeptionsmasstab vgl. S. -162 / 163 -).

Für den Code der Installation ohne Grenzen, "Del bello intelligibile", ergibt sich, nach heutigem Stand der Realisation, eine Redundanz von 5 : 4 relativ zum Widerspruch. Es ist also noch ein poetischer Code, obwohl seine innere Widersprüchlichkeit die obere Maximalgrenze erreicht. Dies zeigt sich bereits in der inferioren Unstimmigkeit im Faktor "Verständlichkeit". - "Del bello intelligibile" mag überdies ein Beispiel dafür sein, dass die Rezeption eines Kunstwerkes erleichtert wird, wenn ein ähnliches strukturell bereits "erlernt" ist. Ein Empfänger, welcher bereits Paolinis "Atto unico in tre quadri" oder "Idem" gesehen hat, wird die Installation "Del bello intelligibile" leichter decodieren als ein diesbezüglich noch unerfahrener Betrachter.

E**FOLGERUNG**

1. DAS KONSTANTE IN PAOLINIS WERKEN

1.1. Sein Idiolekt als Struktur

Bei jeder Werk-Analyse in Kapitel D resultierte ein in Redundanzen, Widersprüchen oder Indifferenz ausgedrücktes Code-Muster. Diese waren (in der Reihenfolge von links nach rechts) "Presunto ritratto di Pirro", "Apoteosi di Omero", "Atto unico in tre quadri", "Idem I-VII", "La caduta di Icaro", "Del bello intelligibile"):

a_1	0	0	+	0	+	+
a_2	+	-	-	+	0	-
a_3	+	+	+	+	+	+
b_1	+	+	+	0	+	+
b_2	-	-	-	0	-	-
b_3	0	+	+	0	+	-
c_1	+	+	+	0	+	+
c_2	-	-	-	-	-	-
c_3	+	+	+	+	+	+

Es zeigt sich, dass keines der Code-Muster eines Werkes mit einem anderen genau identisch ist. Es gibt aber einige Punkte (signifikante Einheiten), die immer wieder auf dieselbe Art gelöst sind - bzw. die in immer wieder gleicher Struktur rezipiert werden (1).

Die sechs Beispiele sind Variationen von Paolinis persönlichem "Stil", bzw. vertreten seinen Idiolekt. Sie sind nun auf ihr gemeinsam Konstantes zusammenzufassen, womit sich ein Basis-Code-Muster ergibt, welches in statistischer Weise den Idiolekt Paolinis zu repräsentieren

vermag:

a_1 (Material)	0 od. +	gleichermassen
a_2 (Stil)	-	mehrheitlich
a_3 (Tonalität)	+	konstant
b_1 (Ikon)	+	mehrheitlich
b_2 (Ikonizität)	-	mehrheitlich
b_3 (Tautologie)	+	mehrheitlich
c_1 (Präsentation)	+	mehrheitlich
c_2 (Stimmung)	-	konstant
c_3 (Verständlichkeit)	+	konstant

Als Resultat der vorliegenden Analyse ergibt sich in Paolinis Idiolekt folgende Regelstruktur:

Er setzt

- die Bedeutung des Materials so ein, dass eine indifferente oder gewohnte Vorstellung dazu ausgelöst wird;
- die Bedeutung der stilistischen Materialbehandlung so ein, dass eine kontradiktorische Vorstellung dazu ausgelöst wird;
- die Bedeutung der Oberflächenbehandlung (Tonalität) des Materials so ein, dass eine erwartungsgemässe Vorstellung dazu ausgelöst wird;
- die Bedeutung des Themas (Ikon) so ein, dass eine traditionelle Vorstellung dazu ausgelöst wird;
- die Bedeutung der Themen-Ueberlieferung (Ikonizität) so ein, dass eine widersprüchliche Vorstellung dazu ausgelöst wird;
- die Bedeutung des Themen-Nachdrucks (Tautologien) so ein, dass eine voraussetzbare Vorstellung dazu ausgelöst wird;
- die Bedeutung des Werk-Kontextes (Ausstellungs-Präsentation) so ein, dass übereinstimmende Vorstellungen dazu ausgelöst werden;

- die Bedeutung der Werk-Absichtlichkeit (Ausstellungs-Verständlichkeit) so ein, dass gleichgerichtete Vorstellungen dazu ausgelöst werden.

Diese so auf einen Nenner zusammengefasste Strukturierung des Idiolektes von Paolini erlaubt, wie in den einzelnen Werk-Analysen ersichtlich wurde, ein bestimmtes Variations-Feld. Einzig mit der Tonalität, der Stimmung und Absichtlichkeit (Verständlichkeit) scheint er konstant zu verfahren.

Es ist von besonderer Wichtigkeit, festzuhalten, dass damit dem Künstler nicht unterlegt wird, er konzipiere die Werke nach diesem (oder einem analogen) strukturellen System. Der in dieser Arbeit aufgezeigte Idiolekt, als Funktion von Assoziations-Widersprüchen bzw. Redundanzen innerhalb der signifikanten Einheiten eines Werkes, entspricht sicher nicht einem dem Künstler bewussten Vorgehen. Es handelt sich um eine, wie Mukařovský es nennt, "unbewusste Norm", um das "Unbeabsichtigte" in der Kunst: "Offenbar dachten alle, die, beim Altertum angefangen, die Frage nach dem Unbewussten im künstlerischen Schaffen stellten, dabei oft nicht nur an den psychologischen Vorgang des Schaffens, sondern in beträchtlichem Mass auch an die offenkundige Unabsichtlichkeit im Werk selbst ... (2). Jedoch schien ihnen beides, Unbewusstes im Schaffen und Unabsichtlichkeit im Werk, identisch zu sein. - Erst die moderne Psychologie gelangt zu der Erkenntnis, dass auch das Unbewusste seine Absichtlichkeit hat, und schafft so die Voraussetzung für ein Abtrennen des Problems des Absichtlichen und Unabsichtlichen vom Problem des Bewussten und Unbewussten. Zu ähnlichen Ergebnissen kommt übrigens - unabhängig von der Psychologie - die heutige Kunsttheorie, die gezeigt hat, dass sogar eine unbewusste NORM existieren kann, also eine in einer Regel konzentrierte Absichtlichkeit." (3).

Der aufgefundene, strukturell schematisierte Idiolekt zu Paolinis Oeuvre entspricht also dessen unbewusster, aber in einer Regel konzentrierten Absichtlichkeit. Diese Regel ist hier aufgezeigt worden.

Wir haben aber in Kapitel C (Code-Schema) diese Regel noch genauer eingegrenzt. Dabei wurde postuliert (S. - 101-):

"Der Idiolekt wird bestimmt durch die Unterscheidbarkeit von Neu : Bekannt, und/oder durch das Kombinationsverhältnis Neu : Beakannt."

Die "Kombination von Neu : Bekannt" hat sich mit dem Basis-Code-Muster (von S. - 289 -) ergeben. Dass diesem "Standard" als Repräsentant von Paolinis Idiolekt sechs davon leicht abweichende Beispiele zugrundeliegen, bestätigt Eco's Postulat, dass ein innovativer Künstler (als der Paolini betrachtet wird) sein Sprach-"Modell" immer wieder abwandelt: "Man wird erkennen, dass, je mehr das Werk standardisiert und maniert ist, das Modell umso variationsloser und auf allen Ebenen offen erkennbar wird; ... während, je mehr das Werk innoviert, sich das Modell, das erst am Ende der Untersuchung erkennbar wird, in einer Variationenfolge verbirgt, in welcher es mit leichten Veränderungen und infinitesimalen Variationen immer wiederkehrt." (4).

Die "Unterscheidbarkeit des Neu : Bekannt" spiegelt sich im Einführen von "Null-Stellen" (/0/) im Code-Muster. Diese Null-Punkte sind einerseits gesetzt worden für "Leere" der Assoziation (bei der Einheit "Material" z.B.), andererseits für die Unsicherheit, ob die vorliegenden Assoziationen redundant oder widersprüchlich sind (besonders auffällig bei der Analyse zu "Idem").

Gehen wir näher auf die /0/-Stellen ein, die für indexikalische Beziehungen stehen, bzw. für eine Unsicherheit in der Beurteilung. Auf S. - 98 - im Code-Schema wurde festgesetzt:

"Fällt die Unterscheidung zwischen Neu und Bekannt schwer, so ist das Neue als weiterführende Relation zum Bekannten aufzufassen."

Die /0/-Stellen sind gerade Beispiele für diese schwere Unterscheidbarkeit. In Übereinstimmung dazu war dann (S. - 163 -) bestimmt worden:

"Die 'Nicht-Signifikanz' bzw. die leere oder indexikalische Bezugsstruktur einzelner signifikanter Einheiten können im Modell des analogenischen Masstabes als indirekte Redundanzen gewertet werden."

Dies erscheint bei allen untersuchten Werken einleuchtend, ausser bei "Idem I-VII". Dort traten (S. - 236 -f.) indexikalische Assoziationsbezüge auf, "mit eher widersprüchlicher" oder "mit eher redundanter Neigung". M.a.W., es ergaben sich /0/-Stellen, die nicht "als weiterführende Relation zum Bekannten" bzw. nicht als "indirekte Redundanzen" gewertet werden konnten (vgl. S. - 240 -).

Damit war eine Struktur aufgetreten, wo "die Unterscheidung zwischen Neu und Bekannt schwer" fiel, die aber nicht dementsprechend als "weiterführende Relation zum Bekannten" eingeschätzt werden konnte.

Dies ist ein Hinweis, dass das angewandte Programm (Code-Schema) für Ausnahmefälle zu wenig differenziert ist. Es ist auch ein Hinweis darauf, dass bei aller modellhaften Systematik der eingangs nachdrücklich erwähnte "gesunde Menschenverstand" eine korrigierende Rolle spielen muss. Daraus ist zu folgern, dass das ausgearbeitete Programm einer Erweiterung bedürfte, welche dahin ginge, am Ende als Code-Muster nicht nur /+/-, /-/- und /0/-Stellen einzusetzen, sondern Faktoren in der Art von /0⁺/, /0⁻/, /+⁺/, /+⁻/, etc. Ein auch nur skizzenhafter Entwurf des derart adaptierten Code-Schemas würde aber den vorliegenden Rahmen sprengen.

Eine solche Entwicklung war vorausgesehen worden. Deshalb wurde, wo

immer möglich, mit abgeschwächten Definitionen operiert, z.B. mit "signifikanten EINHEITEN", mit "analogISCHEM" Masstab", etc. Das angewandte Programm genügte jedoch vollauf, das strukturell Wesentliche zu erarbeiten.

1.2. Sein Idiolekt als Funktion

1.2.1 Formal

In Paolinis Idiolekt (als kommunikatives Phänomen) sind funktionelle Zielsetzungen vorhanden, die nochmals unter ihrem formalen Aspekt kurz zu erwähnen sind.

Während strukturell die "Üeberraschung" von der "Wahrscheinlichkeit" (Eco's "parà tèn doxan" und "katà tò eikòs". vgl. S. - 21-), wie es geschehen ist, getrennt werden kann, bleibt die Antinomie der FUNKTION in untrennbarer Dialektik bestehen.

Paolini "sendet" durch seine Werke bestimmte Aussagen. Dabei mischt sich ideelle Inspiration (das platonisch "Musische") mit der Begrenztheit der für den anvisierten Empfänger verstehbaren Kommunikationsform, bzw. es mischt sich das "Absichtliche" mit dem "Unabsichtlichen" (vgl. S. - 291 -). In der künstlerischen Aussage als Ganzes ist nicht bestimmbar, was der Künstler rational, was er unter "Inspiration" schuf - auch von ihm selbst nicht. (Oder GERADE von ihm selbst nicht.)

Die Funktion des Kunstwerkes, d.h. sein kommunikativer "Wert" (immer unter der Voraussetzung der Kunst als Sprache) kann also nicht vom Künstler (Sender) erlassen werden. Es bleibt dafür der Betrachter (Empfänger). Mit Mukařovský: "Nicht die Haltung des Urhebers, sondern die des Aufnehmenden zum Werk ist für das Begreifen der eigentlichen, künstlerischen Bestimmung des Werkes grundlegend,

'merkmallos'; die Haltung des Künstlers, selbst wenn diese Behauptung noch so paradox erscheinen mag, erweist sich ... als sekundär, 'merkmalhaft'." (5).

Der "merkmallose", in diesem Kontext: "objektive", Teil der Kommunikation ist also der Empfänger. Die "Verständlichkeit" der künstlerischen Botschaft wird damit vom Betrachter her bestimmt.

Dieser Grundsatz wurde im angewandten Programm (Code-Schema und Analyse) konsequent verfolgt.

1.2.2. Inhaltlich

Betrachtet man die Assoziationsbezüge, die innerhalb der Analyse zu den sechs Werken Paolinis auftraten, fällt eine thematische bestimmte Begrenztheit auf, bzw. es ergeben sich Wiederholungen gleicher oder stark verwandter ausgelöster Konnotationen.

Bei den signifikanten Einheiten $a_1 - a_3$, d.h. bei denjenigen, welche sich auf die materiellen Komponenten beziehen, ergab sich generell eine "Nicht-Behandlung"; das Material wurde meist als blosse Trägerstruktur, oder dann als alltäglich-"abgenützter" Verweis auf seinen üblichen (im ausser-künstlerischen Kontext) Zweck, auf seinen Inhalt verweisend, eingesetzt. Dies ergab sich im selben Mass mit der stilistischen Behandlung (mit der Material-Struktur), welche "traditionell", "klassisch", "leer" bzw. "verbraucht", jedenfalls unspezifisch, appliziert (oder gerade NICHT appliziert) wurde. Durchwegs im gleichen Sinn fasst Paolini die Tonalität (die Oberflächen-Behandlung) auf: Sie war jedesmal materialgerecht standardisiert, bzw. rein funktionell erschienen.

Dabei ist es gerade das Materielle, welches einem Kunstwerk seinen hauptsächlichsten strukturellen Wert verleiht. Das Material kann vom

Künstler verfeinert oder gewalttätig behandelt werden, womit dem Werk sein "Ton", oder seine "Allüre" verliehen wird. Paolini verzichtet auf dieses dem Künstler ur-eigenstes Mittel des Ausdrucks, womit er uns gerade mit der üblichen Erwartung des "Künstlerischen" (im Gegensatz zum "Nichtkünstlerischen") konfrontiert. Oder, mit Mukařovský: "Der dialektische Gegensatz zwischen Material und ästhetischer Funktion, die im Werk verstärkt wird, weist auf eine weitere Antinomie, die Antinomie zwischen Kunst und Nicht-Kunst, d.h. zwischen Produkten mit einer dominanten ästhetischen Funktion und solchen, bei denen die ästhetische Funktion entweder einer anderen dominanten Funktion untergeordnet oder überhaupt nicht gegenwärtig ist. (...) Die Antinomie zwischen Kunst und Nicht-Kunst hat auf die ästhetische Funktion aufmerksam gemacht, die die Grundlage der Kunst bildet." (6).

Paolini zieht sich also von der traditionellen Künstler-Rolle zurück, m.a.W., er entzieht seiner Kunst ihre ästhetische Funktion am erwartungsgemässen Ort: am Material.

Paolinis "Rückzug" geht so weit, dass er überhaupt keine eigene Individualität ins Werk einfliessen lassen will. Dies äussert sich nicht nur in seiner materiellen (stilistischen, tonalen) Nicht-Behandlung, sondern - eigentlich gerade dadurch - in seinem Verfahren, die Kunst im Schema der Erwartung "exemplifiziert" erscheinen zu lassen, ihr eine zeichenhaft erstarrte materielle Grundlage zu geben. Paolini verweist ununterbrochen auf den Hintergrund der Kunst-Historizität und verhindert damit, dass sein einzelnes Werk individuellen Ausdruck gewinnt: Es ist eines unter endlos vielen.

Bei den signifikanten Einheiten $b_1 - b_3$, d.h. bei denjenigen, welche sich auf die Thematik beziehen, ist das Auffallendste - dem unsere Hauptaufmerksamkeit zu Paolinis Idiolekt gelten sollte - die überall verfolgte Diskrepanz zwischen Ikon und Ikonizität, bzw. zwischen

Thema und Themenüberlieferung. Die Konnotationen zu diesen zwei signifikanten Einheiten opponieren sich in jedem Code. Paolini benützt also Bilder (Tropen) ohne Bildhaftigkeit, oder (mehr noch) eine Bildhaftigkeit ohne Bilder. Im konkreten Fall bedeutet dies, dass er assoziationssträchtige Zeichen zusammenstellt, welche aber keine gemeinsame Vorstellung auszulösen fähig sind. Mukařovský spricht in diesem Zusammenhang (der nicht nur für die linguistische Poetik zutrifft) vom "nichtnormiert Aesthetischen": "Auch in der Poesie selbst, zu deren Merkmal die Bildhaftigkeit der Benennung manchmal erklärt wird, sind alle, nicht nur die bildhaften Benennungen, Träger des Aesthetischen: 'Es gibt eine Poesie ohne Tropen, die eine einzige Trope ist' (Goethe (7)). Das Unerwartete, das Neue, welches das nichtnormierte Aesthetische erfordert, kann auch in der Mitteilungssprache durch die Wahl eines entweder überhaupt weniger gebräuchlichen Wortes (z.B. Archaismus, Neologismus) oder eines wenigstens in der gegebenen Bedeutung ungebräuchlichen Wortes (z.B. ein entferntes Synonym) erreicht werden." (8).

Darauf beruht grösstenteils die jeweils resultierende widersprüchliche "Stimmung" bei der Rezeption von Paolinis Werken. So verweigern v.a. "Idem" und "Del bello intelligibile" ein Bild (eine Trope), obwohl sie nicht nachdrücklicher das "Bildhafte" verkörpern könnten. Das "Neue" äussert sich bei Paolini überdies meist in "Archaismen"; sei es mehr Bild (die Figur der Muse in "Atto unico" z.B.), sei es mehr Bildhaftes (die edle Goldrahmung in "Del bello intelligibile" z.B.). Ein Beispiel für entferntes Synonym findet sich etwa in "La caduta di Icaro" mit der analogisierten Planeten-, Leinwand- und Sessel-Zusammenstellung.

Paolinis "nichtnormiertes Aesthetikum" operiert also mit der aus der kulturellen Tradition konditionierten Erwartungshaltung des Betrachters: Er benützt die eingespielten Regeln der Kunst-Sprache gerade dazu, das Regelhafte dieser Sprache in Frage zu stellen. Daher erklären sich auch seine beliebten programmatischen Ausdrücke wie

"Paradoxon", "Zirkelschluss", "Labyrinth", "Schwindel des Erkennens" usf. Mit der strukturellen Trennung des Zusammenhanges "Ikon" und "Ikonizität" greift er die Basis des Kunstverständnisses an.

Bei den signifikanten Einheiten $c_1 - c_3$, d.h. bei denjenigen, welche sich auf die Atmosphäre des gesamten Werkes beziehen, überwog deutlich der Aspekt der Distanz, ja des Ausschlusses vom Empfänger am eigentlichen künstlerischen Inhalt. Obwohl jeweils Titel und Thematik offen wiederholt waren ("Tautologien"), resultierte für den Betrachter eine Ratlosigkeit, welche das Ergebnis einer Nicht-Identifizierbarkeit (vgl. S. - 295 -) und einer Attacke auf unser gewohntes Kunstverständnis (s.oben) sind. Diese ironisch bis aggressive Haltung dem Publikum gegenüber ist nicht neu, und schon gar nicht für Paolini spezifisch - er vertritt in dieser Hinsicht einen sehr gemäßigten Kurs. Dieses Phänomen der "Publikumsbeschimpfung" (Handke) nimmt bei Paolini mehr die Richtung von Marinetti (Befreite Worte) ein: "Es ist nicht notwendig, dass man uns versteht". Ob man für diese "Entfremdung" zwischen Kunst und Gesellschaft allein das heute nicht mehr vorhandene "direkte Bedürfnis" (vgl. S. -12-) verantwortlich machen will, sei nicht weiter erörtert. Für Paolini trifft, wenn man von einer Reaktion sprechen will, mehr eine Art Flucht (oder "Rückzug", vgl. S. -295 -) zu, welche sich in einer romantisierten Mystifizierung der "Hohen Kunst", als den Menschen beherrschend (nicht umgekehrt) äussert. (Siehe hierzu Kapitel B, Paolini.) Auch damit steht er nicht allein; das Unerklärliche als Inhalt ist beliebtes Thema der italienischen Avantgarde.

Mukařovský spricht von einer "Beschränkung des Publikums" mit dem Mittel der "Geheimhaltung": "Der dialektische Widerspruch zwischen Kunst und Gesellschaft ist immer einer der wirksamsten Faktoren der historischen Entwicklung der Gesellschaft. Er hat sich in der modernen Kunst durch die gegenseitige Entfremdung dieser beiden Gebiete verschärft ... Wir erinnern an die starke Tendenz zur Exklusivität,

die in der modernen Kunst häufig als Faktor des künstlerischen Aufbaus zur Geltung kommt; vgl. die verschiedenen Arten der Geheimhaltung von Teilen des Themas oder der Verundeutlichung des Wortausdrucks in der Dichtung, die Komplizierung und Erschwerung der allgemeinen Apperzeption des Bildes in der Malerei u.ä. Alle diese verschiedenen Mittel laufen parallel zu dem Bemühen um eine Beschränkung des Publikums ..." (9).

Trotz der Plazierung des Empfängers als bezüglich des "eentlichen" Inhaltes Aussenstehender ist die Botschaft jedes der untersuchten Werke als "verständlich" angekommen. Geht man auf die dafür verantwortlichen Strukturen zurück, zeigt sich, dass jeweils das Materielle (a-Faktoren), Ikon (b_1) und Präsentation (c_1) in einem synonymen Feld zu finden sind. Diese Trias ist für die grammatische Struktur der Kunst-Sprache grundlegend, ihre Uebereinstimmung entspricht dem notwendigen "Satzaufbau", der Logik unserer "Erwartungshaltung", (vgl. S. -89 -). Wir fühlen uns "angesprochen", weil die kommunikative Struktur, welche formal/Inhalt/bedeutet, den Regeln gehorcht. Dies ist das "katà tò eikòs", die aristotelische Wahrscheinlichkeit (vgl. Eco, S. - 21-).

Inhalt der Kommunikation ist nun jene "In-Frage-Stellung", welche aus der Diskrepanz zwischen Ikon und Ikonizität resultiert (vgl. S. - 297 -). Sie ist strukturell das "parà tèn dóxan", das Ueberaschende. Paolini legt jedoch derart viel Nachdruck auf das "Unverständliche" als Thematik überhaupt (mit dem Faktor der Tautologien (b_3) z.B.), dass dieses selbst sich als Mitteilung herauskristallisiert: Das Nicht-intelligible der Kunsterscheinung. Seine Poetik liegt darin, Kunstgeschichte (die Regelung der Kunst-Sprache) mit ihren eigenen Mitteln wenn nicht gerade anzugreifen, so doch zu konfrontieren (10). Man könnte Paolini deshalb, mit Oliva (11), einem Sprachforscher vergleichen.

Es mag aber genügen, sich Paolinis Anliegen als eine ironische Hypothese (Del bello intelligibile) vorzustellen, deren Kern das "Unentzifferbare" ist - "wie in diesem astronomischen Phänomen, bekannt unter dem Namen 'schwarzes Loch'" (Paolini, S. - 275 -). Oder, prosaischer: Sein charakteristisches Problem ist das Problem des Kommunikationszerfalls, womit er (mit den Worten Susan Sontags 12)) ein "exemplarisch leidender Künstler" ist.

2. SCHLUSSWORT

Die vorliegende Arbeit hat versucht, ohne Zuhilfenahme einer substantiellen Auffassung von Schönheit, Werke eines zeitgenössischen Autors zu beleuchten.

Der an Mukařovský orientierte Anreiz lag darin, der Auffassung des Aesthetischen als einer besonderen menschlichen Haltung abzusagen und die Kunst als funktionelle Aufgabe zu betrachten: Kunst ist ein kommunikatives Phänomen, dessen Inspiratorischer Ursprung im Kunstwerk (dem "Code") bereits mehrfach umgewandelt und chiffriert worden ist, so dass "das Erlebnis als mögliche Quelle des Werkes" zwar zugestanden, aber als im Code nicht mehr ermittelbar erachtet wird. (13)

Mit dieser funktionellen Grundlage arbeitet die semiotische Methode der Wahrnehmung. Für den Bereich der bildenden Künste, wo die Semiotik noch in den Anfängen steckt, erweist sich das informationstheoretische Prinzip von Eco am geeignetsten, um ein kommunikatives Zeichen-Programm zur Analyse von Kunstwerken zu erarbeiten. (14)

Das hier erarbeitete Code-Schema wurde in der Form eines Programmes für jedes Kunstwerk einzeln angewendet. Sein Verlauf war eine erste Beurteilung der Bild-Zeichen im Detail (einzelne signifikante Einheiten); eine zweite Beurteilung der Bild-Zeichen als korreliertes Ganzes (Bezugskonglomerat der signifikanten Einheiten).

Die Beurteilungskriterien stammten einerseits als Konnotation direkt aus dem heutigen kunstsprachlichen Kontext, und waren andererseits als assoziative Synonyme (zu drei Stellenwerten: +, -, 0) aus dem Prinzip der Redundanz gewonnen worden. Das angewandte Programm

basierte also auf einer hauptsächlich analogischen, und abschliessend auf einer binären Systematik.

Als Resultat ergaben sich jeweils in Widersprüchen und Uebereinstimmungen gegliederte "Code-Muster". Diese wiesen die von der semiotischen "Poetik" erforderte Struktur einer bestimmten inneren Regelwidrigkeit auf, sowie die jeweilige Wiederholung einer unbewussten Norm. Diese Norm ist in einem abschliessenden Code-Muster festgehalten worden, welches schematisch den "Idiolekt" seines Urhebers, also Paolinis, verkörpert.

Das letzte Wort sei nochmals Mukařovský gegeben (15):

Sobald der Aufnehmende zu einem gewissen Gegenstand eine Haltung einnimmt, wie sie beim Aufnehmen des Kunstwerkes üblich ist, entsteht in ihm sofort das Bestreben, in der Beschaffenheit des Werkes Spuren einer Ordnung zu finden, die es gestattet, das Werk als Bedeutungsganzheit zu begreifen. Die Einheit des Kunstwerkes ... kann von Rechts wegen nur in der Absichtlichkeit erblickt werden, in der im Innern des Werkes wirkende Kraft, die auf die Ueberwindung der Widersprüche und Spannungen zwischen dessen einzelnen Teilen und Komponenten hinarbeitet, wobei sie deren Gesamtheit einen einheitlichen Sinn und jedem von ihnen eine bestimmte Beziehung zu dem übrigen verleiht. Die Absichtlichkeit in der Kunst ist also eine SEMANTISCHE Energie."

ANHANG

INHALTSVERZEICHNIS ANHANG

Anmerkungen zu Kapitel A	304
Anmerkungen zu Kapitel B	314
Anmerkungen zu Kapitel C	329
Anmerkungen zu Kapitel D	333
Anmerkungen zu Kapitel E	347
 Zitate von Paolini im Originaltext	 349
 Bibliografie / Abkürzungen	 365
 Allgemeine Bibliografie	 368
 Fotografische Abbildungen	 376
Quellennachweis zu den Abbildungen	398

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL A (EINFUEHRUNG)

-
- 1 Eco, 1977, S.25: "Man verwendet das Zeichen, um eine Information zu übermitteln, um jemandem etwas zu sagen oder zu zeigen, das jemand anderer weiss und von dem er möchte, dass andere es wissen (...). Von unserem Gesichtspunkt aus ist Botschaft gleichbedeutend mit Zeichen. Faktisch kann eine Botschaft die komplexe Organisation vieler Zeichen sein (was fast immer der Fall ist)."
Morris, 1979 a, S.20: "Man kann den Prozess, in dem etwas als Zeichen fungiert, Zeichenprozess oder Semiose nennen." Dieser Prozess besteht "aus drei (oder vier) Faktoren, nämlich aus dem, worauf das Zeichen referiert, und aus dem Effekt, der in irgendeinem Rezipienten ausgelöst wird und durch den die betreffende Sache ihm als Zeichen erscheint."
De Saussure führt die Begriffe "Langue/Parole" ein (Sprache/Sprechen); Jakobson "Code/Mitteilung", Barthes, 1981 a, S.19, setzt diese Begriffspaare einander gleich: "Langue/Parole" = "Code/Mitteilung", d.h. (aaO S.14): "Im Gegensatz zur Sprache (langue) als Institution und System ist das Sprechen (parole) ein individueller Akt der Selektion und Aktualisierung; es besteht zunächst aus den 'Kombinationen, durch welche die sprechende Person den Code der Sprache in der Absicht, ihr persönliches Denken auszudrücken, zur Anwendung bringt' (man könnte dieses erweiterte Sprechen DISKURS (discours) nennen); des weiteren aus dem 'psycho-physischen Mechanismus, der ihr gestattet, diese Kombination zu äussern'..."
 - 2 Der Begriff der "Semiotik" geht auf die griechische medizinische Tradition zurück. Morris, 1981, S.363: "...Semiotik als das Gebiet betrachtete, das die Diagnose und Prognose durch Zeichen einschloss und eine von den drei Teilen der Medizin war". Zur

Geschichte der Semiotik ebenda, oder: Jakobson, Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique. Studies in Semiotics, 3, Bloomington, 1975, oder: Sebeok, 1979.

- 3 Bis heute benützen die französischen Forscher (d.h. die linguistische Orientierung) eher den Terminus "Semiologie". Wir wollen der informationstheoretischen Richtung folgen, mit Eco, 1972, S.17 Fussnote 1: "... 'Semiotik', wenn man an die Lehre von Peirce oder an die Semiotik von Morris denkt. (...) Wir haben uns jedoch ... entschlossen, endgültig den Terminus 'Semiotik' zu verwenden, ohne Rücksicht auf die Diskussionen über die philosophischen und methodologischen Implikationen der beiden Termini."
- 4 Dagegen Barthes, 1981 a, S.11: "Das semiologische Wissen kann gegenwärtig nur eine Kopie des linguistischen Wissens sein". Eco, 1972, S.17 Fussnote 1: "Barthes hat aber die Definition Saussures umgedreht und die Semiologie als eine Translinguistik verstanden, die alle Zeichensysteme als auf die Gesetze der Sprache zurückführbar untersucht." Sebeok, 1979, S.27 zitiert eine Äußerung Barthes': "Die Semiologie ist kein Teil der allgemeinen Zeichenswissenschaft, und auch nicht ein privilegierter Teil, sondern vielmehr stellt die Semiologie einen Teil der Linguistik dar."
- 5 Morris, 1979 a, S.18
- 6 Vgl. z.B. die Analyse Eco's zu den Poetiken von James Joyce, in: 1973.
- 7 Morris, ihm folgend Sebeok, nennen als zusätzliche Wurzel die Medizin (Sebeok, 1979, S.101: "Hippokrates (460-377 vChr) als 'Vater und Meister aller Semiotik'...", vgl. auch Anm.2).
- 8 Dies betrifft vor allem die ästhetische Kommunikation. Wichtig dafür war Morris' "Dreidimensionalität", d.h. die Aufgliederung

der Zeichen in ihre Funktion der Syntaktik, der Semantik und der Pragmatik. Allerdings lässt sich die Morris'sche Auffassung der ästhetischen Kommunikation schlecht verwenden, da sein Begriff des "ikonischen Zeichens" "eine reine Tautologie" ist (so Eco, 1972, S.200). Vgl. auch Anm.10).

- 9 Sebeok, 1979, S.124.

- 10 Sebeok, 1979, S.31-32 vermerkt, dass Morris – die behavioristische Richtung – einen ästhetischen Ansatz führte, der allerdings nicht ausgearbeitet wurde: "Morris ... hatte ebenfalls den sehr allgemeinen Begriff 'LanzeichenSystem' eingeführt" (Morris 1972: Lanzeichen und Comzeichen)" der in etwa dem Terminus Sprache entspricht, jedoch ebenfalls anwendbar ist auf solche Stellvertreter der Sprache wie die Schrift, mehr oder minder formalisierte Transformationen wie zum Beispiel die symbolische Logik und die Mathematik, und "vielleicht die Künste" (Morris, Zeichen und Bedeutung)".

- 11 Trabant, 1976, S.10.

- 12 Eco, 1972, S.20 ff. Die Glieder seines semiotischen Feldes sind: Zoosemiotik, Geruchssignale, Kommunikation durch Berührung, Geschmackscodes, Paralinguistik, Medizinische Semiotik, Kinesik und Proxemik, Musikalische Codes, Formalisierte Sprachen, Geschriebene Sprachen/unbekannte Alphabete/Geheimcodes, Natürliche Sprachen, Visuelle Kommunikationen, Kulturelle Codes, Aesthetische Codes und Botschaften, Massenkommunikationen, Rhetorik.

- 13 Eco, 1972, S.33

- 14 z.B. Nöth, 1975 (Reklameanalysen); z.B. Eco, 1972 (Proben zu Film und Reklame); z.B. W.S.Huff: The Computer and Programmed

Design: A Potential Tool for Teaching. 1967 bei M. Krampen & P. Seitz (Hrsg.), New York. - Vgl. dazu auch Ausführungen von Eco, 1972, S.227 ff.

- 15 Der Methodologie-Apparat wird jeweils nach eigenem Gutdünken erarbeitet. Vgl. z.B. Felix Thürlemann: *Trois peintures de Paul Klee. Essai d'analyse sémiotique*. Dissertation bei Greimas, Paris 1979. - Deutsch in der Zentralbibliothek Zürich.
- 16 Eco, 1977, S.19.
- 17 In den neueren Richtungen - unglücklich "Post-Moderne" oder "Post-Avantgarde" genannt - zieht sich der Künstler vom Produktionsprozess zurück, und gibt dem Betrachter nur noch "Anstösse". Die künstlerische Praxis bewegt sich auf einer Ueberlegungsebene, die früher dem Kritiker vorbehalten war. Die "Vollendung" der künstlerischen Idee liegt beim Betrachter und schliesst dadurch die traditionelle Kritik aus (oder mit ein, je nach Gesichtspunkt). Die aktive Rolle des Betrachters muss diesem in Programmen erklärt werden.
- 18 Sebeok, 1979, S.162 nennt die "semiotische Trias", nämlich linguistische Aspekte (de Saussure), historisch-philosophische Zeichenanalyse (Morris) und die Medizin (Hippokrates), als "semiotisches Pantheon" (vgl. auch Anm. 7). "Während aber die philosophischen und linguistischen Stränge mehr oder minder anerkannt werden, bin ich zu der Auffassung gelangt, dass die kennzeichnenden Beiträge der medizinischen Semiotik (...) nur selten verstanden werden. Die medizinische Untersuchung dreht sich um eine spezielle Untersuchungsklasse der Zeichen, die 'Symptome' genannt werden (sowie um deren feste, regelgeleitete Strukturen, die 'Syndrome'), die wiederum oftmals als eine Art einer grundsätzlicheren Gruppierung, der 'Indize', angesehen werden."

- 19 Jakobsons 6 Funktionen: referentiell, emotiv, phatisch (Kontaktfunktion), imperativ, metasprachlich, ästhetisch. Aus: Essais de linguistique générale 1963, zit. bei Eco, 1977, S.73.
- 20 Morris, 1979 b, S. 91
- 21 Trabant, 1976, S. 98-99
- 22 Trabant, aaO, S. 99-100
- 23 Code/Botschaft sind zu verstehen wie Langue/Parole. Vgl. Anm 1). Aber, mit Eco, 1972, S. 197: "Nicht alle Kommunikationserscheinungen (können) mit den Kategorien der Linguistik erklärt werden."
- 24 Eco, 1973, S.8
- 25 Barthes, 1981 a, S.76: "Eine Metasprache ist ein System, dessen Inhaltsebene durch ein Bedeutungssystem gebildet wird, oder eine Semiotik, die von einer Semiotik handelt."¹¹ Wir verwenden die Vorsilbe ("meta") gemäss dem Griechischen: "zwischen, nach..." (einer Sprache).
- 26 Holenstein, 1976, S. 77-78
- 27 Merleau-Ponty, 1974, S.223
- 28 Merleau-Ponty, 1974, S.214
- 29 Morris, 1979 a, S.28-29
- 30 Holenstein, 1976, S.181
- 31 De Saussure postulierte als "Circuit de la parole" (Redekreislauf)

1916 ein Modell, das die geistigen Vorgänge mit-erfassen sollte. "Kommunikation" wäre dann die Gesamtheit der abgelaufenen Prozesse Sender-Empfänger-Sender... usf. - Dieser philosophisch/psychologisch bzw. wahrnehmungstheoretische Faktor würde - unerachtet der Tatsache, dass hier keine konkreten Forschungsergebnisse vorliegen - in der vorliegenden Arbeit zu weit führen.

- 32 "Primär": Es ist sicher richtig, zu sagen, ein Kunstwerk beabsichtige sich selbst als Botschaft, d.h. die Darstellung beinhaltet ihre dazu vom Betrachter geforderte Vorstellung. Ding und Idee sollen primär, in der Absicht des Künstlers, zusammenfallen. (Vgl. dazu Seite - 17 - oben). Später aber, im Verlauf der Zeit, wenn das Kunstwerk schon "Tradition" hat, divergieren Ding und beabsichtigte Idee. (Vgl. dazu Kapitel 2.2., "Eklektizismus".)

- 33 Signifikante Einheiten: Sie sollen die kleinste untersuchte Grösse bilden. Mit "Einheit" meinen wir, dass diese Grösse eventuell noch weiter differenziert werden könnte, was wir aber nicht weiter beachten wollen. Eco, 1972, S.130: "Das System der signifikanten Einheiten und ihrer Kombinationen" bedeute den "Code".
 "Gleichwertig": Um das Modell zu vereinfachen, nehmen wir die signifikanten Einheiten je als gleichwertig an (vgl. dazu Abschnitt 2.2.1, "Redundanz" und "Binarität"). Damit ist nicht ausgeschlossen, dass es dominante Codes gibt, was wir aber nicht weiter berücksichtigen wollen, da dies weitgehend psychologische Fragen aufwirft.

- 34 "langue" und "parole", vgl. Anmerkung 1).

- 35 Eco, 1972, S.130

- 36 stilus, lat. = Schreibgriffel. "(Das Wort) ist erst durch die sich konstituierende Kunstwissenschaft des 19. Jh. zu einem ordnenden Terminus für die bildende Kunst erhoben worden. Dabei wurde das

Wort sowohl qualitativ verwendet (nur etwas, das "Stil" hat ist gut), zugleich aber auch quantitativ als Sammelbegriff, gewissermaßen als Nenner verwandt gerichteter Werke.", so Wolhelm Rüdiger, München, zum Begriff "Stil" in Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 14, dtv 1976.

- 37 Jakobson, Deux aspects du langage et deux types d'aphasie, in: Essais de linguistique générale, Paris 1963. – Zitiert bei Barthes, 1981 a, S.19
- 38 Barthes, aa0., S.19
- 39 Bense schlägt ein ästhetisches Klassifikationssystem vor (in: Aesthetica, 1965, Baden-Baden), dessen Informationsebenen begleitet werden von einer zusätzlichen "Mitrealität". Eco, 1972, S. 151: "(Bense's) 'Mitrealität' scheint eine Art 'Wesen' zu bezeichnen – das nichts anderes wäre als die Schönheit –, das sich in der Botschaft realisiert, aber mit begrifflichen Instrumenten nicht bestimmt werden kann."
- 40 Eco, aa0. S.151
- 41 Barthes, 1981 a, S.71–72
Saussure, Cours de linguistique générale, 1916, (1960, 1967) stellt fest, dass Kommunikation auf zwei Gleisen stattfindet: Dem der Syntagmen, d.h. der Reihung von Information (d.h. die Information muss zerlegt bzw. dar-gestellt werden), und dem des Assoziativen (bei Barthes: System), d.h. der durch verfügbares Wissen ablaufenden Kontext-Vorstellungen über die Information. Wir nennen dies die Faktoren der "Darstellung" (Form) und der "Vorstellung" (Inhalt), vgl. Abschnitt 2.2.2. – Zu de Saussure, vgl. Barthes, 1981 a, S.71/72

- 42 Jakobson, Aufsätze zur Linguistik und Poetik, München 1974 (frz. 1960/63). Zitiert bei Eco, 1973, S.73 Fussnote 18. Vgl. sinngemäss auch Anm. 30)
- 43 Eco, 1972, S.151
- 44 Eco, aaO, S.146
- 45 Wittgenstein, 1980, S.364
- 46 Merleau-Ponty, 1974, S.212
- 47 Eco, 1973, S.8, und: Eco, 1972, S.151
- 48 Opposition: "Die innere Anordnung der Glieder eines assoziativen Feldes oder Paradigmas wird gewöhnlich - zumindest in der Linguistik und spezieller in der Phonologie - eine 'Opposition' genannt; das ist keine sehr glückliche Benennung, denn einerseits präjudiziert sie zu stark den antonymischen Charakter der paradigmatischen Relation (Cantineau hätte 'Relation' vorgezogen, Hjelmslev 'Korrelation'), und andererseits scheint sie eine binäre Relation zu konnotieren, von der man nicht mit Bestimmtheit weiss, ob sie alle semiologischen Paradigmen begründet." So Barthes, 1981 a, S.61
- 49 Barthes, 1981 a, S.68: "Die Universalität des Binarismus steht nicht sicher fest. In der Phonologie umstritten, in der Semantik unerforscht, ist der Binarismus die grosse Unbekannte der Semiotologie, deren Oppositionstypen noch nicht ermittelt wurden." (vgl. auch Anm. 48).
- Eco, 1972, S.220 f. versucht unter dem Stichwort "Analogisch und digital" den ikonischen Code dem Code der verbalen Sprache anzunähern, d.h. auch für die ästhetischen Codes analogische Modelle auszuschalten. aaO., S.223: "Es genügt, wenn man zeigt, dass alle ikonischen Codes theoretisch auf eine digitale Struktur zurückgeführt werden können, auch wenn wir sie in der Praxis nicht immer als solche analysieren können."

- 50 Eco, 1972, S.229-230
- 51 Der hier eingeführte Ausdruck "rezeptive Trägheit" bildet ein Forschungsfeld der Medizin (Psychiatrie) unter dem Begriff "Auffassungsvermögen" (dieses qualitativ, im Gegensatz zur "Aufnahmefähigkeit", was quantitativ verstanden wird). Wir meinen hier damit den Umstand, dass ein Ding (hier: eine "Ueberraschung") eine bestimmte Schwelle des Nachdrucks überschreiten muss, um vom Menschen überhaupt wahrgenommen zu werden. Dies betrifft die "Feinheit" der physiologischen Ausrüstung des Menschen. Lassen wir die psychologische Komponente - die individuelle Aufnahmefähigkeit - ausser Acht.
- 52 Wiederum wird an die Grenze der Psychologie gestossen: Für wen ist etwas "Irr-Sinn", was für mich noch "Poetik" ist? Angerührt sind die provisorischen Festsetzungen
- a) der Redundanz: Für einen informierten Kritiker ist in der Kunst bereits "normal", was für den Laien noch "Ueberraschungen" birgt;
 - b) der rezeptiven Trägheit (vgl. An. 51): Für einen "Feinfühli-gen" ist die 40%-Marke (40% Anteil an Widerspruch in der Botschaft) kein distinktives Problem, hingegen mag jemand mit "groberem Raster" schon bei 20% desselben Anteils Mühe haben, den Widerspruch als solchen zu erkennen und als "poetischen Witz" aufzufassen.
- Wir wollen vorderhand eine rezeptive Trägheit von 10% setzen.
- 53 Veränderungen am Aussehen des Originals durch äussere Einflüsse (Alterung) oder Renovation seien hier ausgeschlossen.
- 54 Merleau-Ponty, 1974, S.81
- 55 Wittgenstein, 1980, S.312

56 Eco, 1973, S.30

57 Merleau-Ponty, aaO, S.443-444

58 Hier muss angemerkt werden, dass natürlich diese "kostbaren Augenblicke" bei jedem Betrachter individuell eintreten. Es kann sein, dass eine Person sich dem heutigen Kulturkontext derart entziehen konnte, dass für sie Leonardo da Vinci's Code völlig überraschend ("neu") wirkt. Trotzdem wird diese Person niemals dasselbe assoziieren wie ein Kunstverständiger um 1503 vor dem damals frisch entstandenen Original der Mona Lisa. Wir wollen in der vorliegenden Arbeit diese individuelle, sozial- und kulturkreisbedingte Rezeption beiseite lassen, und mit einem "idealen Betrachter", d.h. einem dem heutigen Kulturkreis der westlichen Welt durchschnittlich zugewandten Betrachter rechnen.

59 Eco, 1972, S.153-154

60 Vgl. Seite - 30- oben, zu Anm. 56)

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL B) (PAOLINI)

-
- 1 Senza titolo, Abb. Celant S.19

 - 2 Senza titolo 1964, Abb. Saggi 51
 Senza titolo 1964, Abb. Saggi 36
 Senza titolo 1964, Abb. Luzern, S.12
 Senza titolo (un quadro) 1965, Abb. Saggi 58
 Senza titolo 1961, Abb. Saggi 7

 - 3 Paolini in: Idem, S.72*

 - 4 Senza titolo 1962, Abb. Amsterdam S.13
 Senza titolo 1962, Abb. Saggi 15

 - 5 Paolini in Idem, S.50*

 - 6 Senza titolo 1961, Abb. Saggi 9
 Senza titolo 1964, Abb. Saggi 44
 Sho 1963, Abb. Saggi 39

 - 7 Senza titolo 1961, Abb Saggi 6
 M. Tullio Cicerone 1963, Abb. Saggi 23-24
 Senza titolo 1963, Abb. Saggi 26
 Senza titolo 1961, Abb. Saggi 5

 - 8 Paolini in: Idem. S.72*

 - 9 Lido d'Albaro 1963, Abb. Saggi 21-22
 Torquato Tasso 1963, Abb. Saggi 30,32

- Senza titolo 1964, Abb. Saggi 45-46
 Senza titolo 1963, Abb. Saggi 33-34
- 10 *Fleurs de poète* 1967, Abb. Saggi 70
 Senza titolo 1968, Abb. Saggi 98
- 11 Paolini in: *Idem*, S.70, Uebersetzung aus: Mannheim, S.54
- 12 *Disegno di una lettera* 1960, Abb. Saggi 1
Disegno geometrico 1960, Abb. Saggi 3
- 13 Senza titolo 1961, Abb. Saggi 13
 Senza titolo 1962, Abb. Celant S.25
 Senza titolo 1962, Abb. Saggi 18
- 14 Paolini in: *Celant* S.23*
- 15 *Presunto ritratto di Pirro* 1963, Abb. Saggi 27-28
Teoria delle apparenze 1972, Abb. Saggi 153
- 16 Paolini in: *Idem*, S.10*
- 17 *Farbbüchchen*: Senza titolo 1961, Abb. Saggi 11
 Senza titolo 1961, Abb. Saggi 8
 Senza titolo 1962, Abb. Saggi 12
- 18 Senza titolo 1962, Abb. Saggi 19
Pic Nic 1963, Abb. Celant S.33
Hi-Fi 1965, Abb. Saggi 59
- 19 Senza titolo 1962, Abb. Saggi 14
 Senza titolo (*Plakat Carton*) 1962, Abb. Celant S.26
 Senza titolo 1962, Abb. Saggi 10

- 20 Senza titolo 1974, Abb. Saggi 182

- 21 Paolini in: Idem, S.51*

- 22 Duepiudue 1965, Abb. Saggi 50
 Eterna 1965, Abb. Saggi 60
 Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si
 specchia in un anfora d'acqua tenuta della Ninfa Eco 1968, Abb.
 Saggi 106

- 23 Senza titolo 1964, Abb. Amsterdam S.15
 Senza titolo 1963, Abb. Saggi 25
 2200/H 1965, Abb. Saggi 53

- 24 Lo spazio 1967, Abb. Saggi 83
 Ut-Op 1966, Abb. Saggi No.62

- 25 Qui 1967, Abb. Saggi 91
 Dove 1967, Abb. Saggi 89

- 26 Paolini in: Idem, S.51*

- 27 Paolini in: Luzern, S.43 (Uebersetzung ebda.)

- 28 Paolini in: Idem, S.74*

- 29 Ipotesi per una mostra (Projekt) 1963, Abb. Saggi 40

- 30 2121969 (Galerie Nieubourg, Mailand) 1969, Abb. Celant S.77

- 31 Carla Lonzi in: Mostre a Milano, in: "L'Approdo letterario" 46,
 Mailand März 1969. Abgedruckt in: Celant, S.75/79*

- 32 Eco 1976, Abb. Amsterdam S.52-53
Del bello intelligibile: Parte V: "Museumsinsel" 1982, Abb. Del
bello S.79 ff.
- 33 Primo appunto sul tempo 1968, Abb. Saggi 88
- 34 Giulio Paolini 1971, Abb. Saggi 131
- 35 Paolini in: Idem, Vorwort, S.3*
- 36 Cratilo 1978, Abb. Amsterdam S.57 / Abb. Luzern S.38, S.47
- 37 Palais des mirages 1976, Abb. Amsterdam S.35
- 38 Paolini in: Idem, S.77*
- 39 z.B. die Folge "Senza titolo" 1960 (Abb. Celant S.19) erweitert zu
"Diaframma 8", 1965 (Abb. Saggi 57), erweitert zu "D 867" (Abb.
Saggi 79).
z.B. Alain Robbe-Grillet 1976, Abb. Saggi 76
z.B. Suite No.1 / Suite No. 2/1975, Abb. Saggi 191 und 193
z.B. fünf Bilder-im-Bild bei Anna-logia 1967, Abb. Celant S.53
Zirkulär: La ronde 1976, Abb. Luzern S.31
- 40 Paolini in: Luzern S.33 (Uebersetzung ebda.)
- 41 La Doublure 1972-73, Abb. Saggi 170 (14x dasselbe Bild)
- 42 Hortus Clausus 1981, Abb. HC
- 43 Chimera 1975, Abb. Amsterdam S.50
. Quattro immagini uguali 1969, Abb. Saggi 110
Atto unico in tre quadri: Parnaso, De pictura, Liber Veritatis,

1979, Abb. Atto

44 Serie: Mimesi 1975, Abb. Saggi 195

Mimesi 1975, Abb. Luzern S.31

Mimesi 1976, Abb. Amsterdam S.51

L'Altra figura 1980, Abb. Luzern S.53

Dimostrazione 1974, Abb. Saggi 185

Mit Spiegeln: Caleidoscopio 1976, Abb. Mannheim S.57

Empedocle 1980, Abb. Luzern S.49

45 Paolini in: Idem, S.70. Uebersetzung aus: Mannheim, S.54

46 Vgl. Anm. 34

47 Elegia 1969, Abb. Saggi 113

Vgl. auch: "Elegia" in una scena di duello 1972, Abb. Saggi 149:

Paolini im Gefecht mit sich selbst; als Schiedsrichter (Zankapfel?)

die Skizze von "Elegia" dazwischen. Vgl. auch Celant, S.110

48 Paolini in: Saggi (Fagiolo), S.22*

49 Paolini in: Mannheim, S.38 (Uebersetzung ebda.)

50 Kopien:

- z.B. in Hortus Clausus 1981, Abb. HC: von Abraham Bosse in Desargues "Manière universelle" von 1648. So Martin Kunz in: HC, Nachwort

- z.B. in: De "la perspetivte pratique" 1977, Abb. Mannheim Frontispiz. Gleichnamiger frz. Almanach (Jesuitenorden)

- z.B. in: Perspective 1975, Abb. Saggi 189, von Jan Vredeman de Vries' "Perspetivte" 1604, 1605

51 Paolini in: Mannheim S.20 (zu "E" 1963) (Uebersetzung ebda.)

- 52 Paolini in: Statement (Cover) (Uebersetzung ebda.)
- 53 Paolini in: Idem, S.75*
- 54 Delfo 1965, Abb. Saggi 52
Delfo (II) 1968, Abb. Idem S.35
Delfo (III) 1977, Abb. Amsterdam S.37
- 55 Paolini in: Mannheim S.50 (Uebersetzung ebda.)
- 56 Paolini in: Idem, S.55 (Uebersetzung - mit korrigierten Fehlern - aus: Mannheim S.16)
- 57 Disegno geometrico 1960, Abb. Saggi 3
Un quadro 1970, Abb. Saggi 123 (14x Disegno g.)
"Disegno geometrico" 1971, Abb. Celant S.101
(Vergrößerung des "Disegno g." (0,4x0,6m) auf 2,3m)
- 58 Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere 1971, Abb. Saggi 145, 147
- 59 Unisono 1974, Abb. Idem S.90
- 60 Siehe Anm. 58
Celant, S.109 ohne Abb., spricht von Paolinis "Senza titolo" 1963, dessen Rückseite das Foto von Heraklits Büste trage.
- 61 Atto unico in tre quadri 1979, Abb. Atto
1. Parnaso: Anspielung auf den Parnass, ein in der griechischen Mythologie dem Apoll geweihter Berg und Sitz der Musen.
2. De Pictura: Anspielung auf das Buch von Leon Battista Alberti, 1404-1472.
3. Liber Veritatis: Anspielung auf Claude Lorrain, 1600-1682, der

ein so genanntes Buch mit 192 Zeichnungen nach seinem Oeuvre verfasste.

- 62 Paolini in: Idem, S.78*
- 63 z.B. Delfo I-III, vgl. Anm. 54
z.B. Mimesi, vgl. Anm. 44 (beschränkt, da die Struktur der Aufstellung jeweils analog ist)
z.B. Proteo I-III, vgl. Anm. 91 (beschränkt, da, falls als Dreiheit ausgestellt, erkennbar als mystisches Sinnbild)
z.B. alle "Senza titolo", vgl. Anm. 1-6 und ff. (Anspruch der analytischen Objektivität)
- 64 Idem 1972, Abb. Saggi 162
Idem (II) 1972/73, Abb. Saggi 178
Idem (III) 1973, Abb. Saggi 174
Idem (IV) 1974, Abb. Saggi 180 / Mannheim S.49
Idem (V) 1975, Abb. Saggi 190 / Del bello S.19
Idem (VI) 1976, Abb. Del bello S.19
Idem (VII) 1978, Abb. Luzern S.36-37
Das Buch "Idem", 1975, zeigt Abb. von Idem I-IV.
- 65 Unisano, vgl. Anm. 59
- 66 G. Celant, in: Celant, S.72/74. (Uebersetzung aus: Mannheim, S.30)
- 67 Paolini in: Mannheim, S.26 (Uebersetzung ebda.)
- 68 Paolini in: Idem, S.43* (zu: "Francis Picabia, Senza titolo 1971", 1970)
- 69 z.B. E 1963, Abb. Saggi 35 (Bronzino: Eleonora di Toledo)

- z.B. Lo studio 1968, Abb. Saggi 99 (Vermeer, Das Atelier)
- z.B. L'ultimo quadro di Velasquez 1968, Abb. Saggi 101 (Velasquez: Las meninas (spiegelverkehrt))
- z.B. Autoritratto 1968, Abb. Saggi 102 (Poussin: Selbstportrait); Apollo e Dafne 1971, Abb. Saggi 137-139 (Poussin: Apollo und Daphne)
- z.B. L'invenzione di Ingres 1968, Abb. Saggi 104 (Raffael: Selbstportrait und Ingres: Kopie nach Raffael); Edipo e la sfinge 1976, Abb. Amsterdam S.33 (Ingres: Oedipus und die Sphinx)
- z.B. Mlle du Val d'Ognes (1969, Abb. Saggi 116 (J.L.David: Mlle du Val d'Ognes); Constance M. Charpentier 1970, Abb. Saggi 129 (David: sein Modell)

70 Vgl. Anm 69

Museo, 1970-73, Abb. Saggi 163, wozu Paolini schreibt: "...die Muse besucht Angelico, Raffael, Poussin, Ingres, Rousseau, Cézanne und de Chirico...", in: Idem, S.57*

Vgl. auch Anm. 113

- 71 Motto z.B. von De Chirico (Selbstbildnis): Et quid amabo nisi quod aenigma est?, Transparent von Paolini 1969, Abb. Saggi 109
- Anagramm z.B. in Hortus Clausus: "Era vero (Averroë)", 1981, Abb. HC; oder "Nonsense/Mnemosine" 1982, Ausstellung Galerie Lambert Mailand, März/April 1982 (keine Abb.)

72 - "Senza titolo" der 60er Jahre (vgl. Anm. 1-19)

- "Bilder mit Text, z.B. Motto De Chirico (vgl. Anm 71); "Quam raptim an sublimia", 1969, Abb. Luzern S.19; The Encyclopaedia Britannica 1971, Abb. Saggi 133
- Titel = Kopienname, z.B. Saffo 1967, 1968, Abb. Saggi 96, 102; Alain Robbe-Grillet 1976, Abb. Saggi 76
- Titel = Beschreibung, z.B. Nel mezzo del dipinto Flora... (vgl. Anm.22).

- 73 Niobide ferito 1979, Abb. Amsterdam S.44
Giuditta e Oloferne 1979, Abb. Luzern S.41
- 74 Cariatide 1979, Abb. Amsterdam S.45
Studie nach der "Terrasse von Charlottenburg" von K.F.Schinkel,
Abb. Del bello S.107 (1982)
- 75 Endimione dormiente 1980, Abb. Luzern S.50
Studio per 'Mnemosine' 1979/80, Abb. Amsterdam S.62
- 76 Giovane che guarda Lorenzo Lotto 1967, Abb. Saggi 77
- 77 Raymond Roussel, 1877-1933, franz. surrealistischer Schriftsteller
{Theaterstücke, z.B. La poussière de Soleils, 1926; L'Etoile au
Front, 1925. Romane, z.B. La Doublure (in Versen), 1897; Impres-
sions d'Afrique, 1910, Locus Solus, 1914)
Jorge Luis Borges, 1899 in Buenos Aires geboren. Schreibt heute
nicht mehr. Sämtliche Werke - fantastische Fiktionen über Bücher
und Unsterblichkeit - wurden ins Italienische übersetzt.
Paolini zitierte Roussel in: La Doublure, 1972-73, Abb. Saggi 170
(Paolini: "'La Doublure' spielt im Titel auf die illusorischen
Erscheinungen an, die Raymond Roussel in seinem ersten Buch
beschrieb", in: Idem, S.70*. Im Katalog zu "La caduta di Icaro",
Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, Mailand Jan/Feb. '82
ist (ohne Kommentar) ein Foto von Roussel reproduziert.
Borges ist zitiert im genannten Werk "A J.L.B." 1965, Abb. Saggi
48 (Paolini: "Borges ist ein Schriftsteller, der mich immer begei-
stert hat...", in: Idem. S.80*)
- 78 A J.L.B. 1965 Abb. Saggi 48
- 79 Borges, Finzioni, S.77 (La Biblioteca di Babele), Ausgabe Einaudi
Turin, 1980*

- 80 Borges: "...man hat mir eine Ausgabe von 1966 der Enzyklopädie Brockhaus geschenkt. Ich habe die Gegenwart dieses Werkes im Haus gespürt, habe sie als Freunde gespürt. Sie waren da, die mehr als zwanzig Bücher mit gotischer Schrift, die ich nicht mehr lesen kann, mit Tafeln und Zeichnungen, die ich nicht mehr sehen kann - und trotzdem, das Buch war da. Ich spürte, wie eine freundschaftliche Kraft vom Buch ausging...", in: Oral, S.24 (Il libro) Ausgabe Editori Riuniti Rom, 1981*
- 81 Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta 1968, Abb. Saggi 94
- 82 Roussel, vgl. Anm. 77
- 83 Michel Foucault, 1926 geboren, Lehrstuhl seit 1970 für die Geschichte der Denksysteme am Collège de France in Paris. Befasst sich mit gesellschaftlicher Rezeption des Wahnsinns und von Straftaten (u.a. Histoire de la Folie, 1961)
- 84 Michel Foucault in: Raymond Roussel, die prädestinierten 2 Theaterstücke, S.246 (Anhang). Ausgabe Reihe Hanser 246, 1978 (deutsch)
- 85 z.B. die Metapher, die Paolini neben das Selbstportrait "Delfo II", 1968 (vgl. Anm. 54) stellt: "Stellt euch ein Tribunal vor, aus zwei Richtern, denen der Kodex folgendes vorschreibt:
 - Stimmen beide Richter in ihrem Urteil überein, umso besser; wenn es aber Differenzen gibt, soll das Urteil des ersten den Ausschlag geben.
 - Ist es da nicht klar, dass der zweite Richter sich nach Hause begeben und das bisschen Aufwand ersparen könnte? Nun ja, der erste Richter ist die Anwendung/l'Uso/, der zweite der Ursprung/l'Etimologia/. (...) Wenn die Anwendung sagt: eine Qua-

rantäne von fünf Tagen...eine hässliche Kalligrafie...sich den Mund mit Wein wässern..."

- Vieles ist leider unübersetzbar - "springt der Ursprung auf und entgegnet: eine Quarantäne (40 Tage) kann nicht 5 Tage sein, eine Kalligrafie (Schönschrift) kann nicht hässlich sein...Wein kann nicht wässern...", aus: Idem, S.34*

86 Paolini in: Idem, S.82* Vgl. S.- 223 -

87 Der Umschlag vom Katalog "Statement" zeigt im Hintergrund eine Wandbemalung aus Pompeji.

88 "Hortus Clausus" als Serientitel (1981) wäre die einzige Anspielung auf christliche Ikonologie.

89 Clio 1977, Abb. Amsterdam S.38

90 Mnemosine 1979-80, Abb. Amsterdam S.62

91 Proteo I (Homers zerbrochene Gipsbüste) 1971, Abb. Saggi 134

Proteo II (zwei Füße) 1971, Abb. Saggi 135

Proteo III (Paolini's Hände) 1971, Abb. Saggi 136

92 Il giudizio di Paride 1978, Abb. Luzern S.49-50

93 Icaro 1967, Abb. Saggi 80

Studio per 'La caduta di Icaro' 1980, Abb. Amsterdam S.64

Div. Studien zu 'La caduta di Icaro' (9 Sessel, 9 Planetenbilder, 9+1 Augen), in: Katalog Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, Mailand Jan/Feb '82 (Studien 1981)

La caduta di Icaro, 1981, im Katalog ebda. (Ausschnitt), und Katalog documenta 7 Kassel

- 94 Nesso 1977, Abb. Amsterdam S.56
- 95 z.B. in Conversation pieces 1979-80, Abb, Amsterdam S.46-47
 z.B. in Incognita 1979-80 (eingeklemmter Frack), Abb. Luzern S.52
 z.B. in Studio per 'Enfins seuls' 1980, Abb. Amsterdam S.63
 z.B. in Autoritratto col busto di Eraclito, und die Studie dafür, 1972, Abb. Saggi 145,147
- 96 Empedocle 1980, Abb. Luzern S.49 (Empedokles)
 Averroè 1967, Abb. Saggi 78 (Aristoteles)
 Cratilo 1978, Abb. Amsterdam S.57, Luzern S.39,48 (Platon)
- 97 - Studie nach dem "Antikensaal" der Ecole des Beaux-Arts in Paris, 1982, Abb. Del bello S.102
 - Studie aus "Tempel des Neptun in Paestum" von Henri Labrouste, 1982, Abb. Del bello S.101
- 98 - Studie nach "Die grosse Rotunde im Museum" von K.F.Schinkel, 1982, Abb. Del bello S.106
 - Studie nach der "Terrasse von Charlottenburg" von K.F.Schinkel, 1982, Abb. Del bello S.107
 - 6 Studien aus den Originalillustrationen der "Schriften über die antike Kunst" von Johann J. Winckelmann, 1977 (in Buchform), Abb. Atto S.104, Abb. Del bello S.98
- 99 Vgl. Anm. 50
- 100 174 1965, Abb. Saggi 49
- 101 Giulio Carlo Argan, Kunsthistoriker, Roms erster kommunistischer Bürgermeister (1976-79), äusserte am 12. Internationalen Kongress der "Künstler, Kritiker und Spezialisten", September 1963, Kunst sei in der heutigen Zeit tot und Kritik habe Vorrang vor Kunst,

bzw. Kunst sei heute selbst eine Kritikform.

So aus: Identité, S.107

102 Del bello intelligibile, 1978 - (unvollendet) Abb. in Del bello

103 Celant, in: Del bello S.114

104 Vgl. Anm. 83

105 Paolini, in: Del bello S.97 (Uebersetzung ebda.)

106 Paolini meint in "Atto unico in tre quadri" selbst, es gebe ein additives und subtraktives Prozedere: Es sind die Methoden, welche zu Parnaso (Subtraktion), zu De Pictura (Addition) führen; bei Liber Veritatis ist es der "Zufall".

107 Vgl. Anm. 1-19

108 1963 Presunto ritratto di Pirro, Abb. Saggi 27-28

1965 Senza titolo, Abb. Amsterdam S.18

1965 2200/H, Abb. Saggi 53

1965 Iper (a M.D.), Abb. Saggi 54 (Marcel Duchamp gewidmet)

1965 Duepiudue, Abb. Saggi 50

1965 Diaframma 8, Abb. Saggi 57

1967 D 867, Abb. Saggi 79

109 1967 Una poesia, Abb. Saggi 66

1967 Lo spazio, Abb. Saggi 83

1968 Ciò che non ha limiti...vgl. Anm. 81

1968 Senza titolo, Abb. Saggi 97 (Signatur von Cy Twombly)

1969 Et quid amabo nisi quod aenigma est? Abb. Saggi 109

1969 Quam raptim ad sublimia, Abb. Luzern S.19

1971-73 Ateneo, Abb. Saggi 164

- 1971 Le livre à venir, Abb. Saggi 130
- 1971 The Encyclopaedia Britannica, Abb. Saggi 133
- 1974 Post Scriptum, Abb. Idem S. 94-95
- 110 1972 Ennesima, Abb. Saggi 155-161
- 1973 Una visione, Abb. Saggi 165
- 1975 Ennesima, Abb. Amsterdam S.31
- 1978- Del bello intelligibile, Abb. Del bello
- 111 z.B. 1981 Studien für "La caduta di Icaro", Abb. Katalog Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, Mailand Jan/Feb 82
- z.B. 1982 Studien für "Nonsense/Mnemosine", Ausstellung Galerie Lambert Mailand März-April 82 (keine Abb.)
- 112 1963 E, Abb. Saggi 35
- 113 1967 Giovane che guarda Lorenzo Lotto, Abb. Saggi 77 (Lorenzo Lotto)
- 1967 Senza titolo, Abb. Saggi 81 (Vermeer) zu:
- 1968 Lo Studio, Abb. Saggi 99 (Vermeer)
- 1968 L'ultimo quadro di Velasquez, Abb. Saggi 101 (Diego Velasquez)
- 1968 Autoritratto, Abb. Saggi 102 (Poussin)
- 1968 L'invenzione di Ingres, Abb. Saggi 104 (Ingres und Raffael)
- 1969 La libertà (H.R.), Abb. Saggi 107 (Henri Rousseau)
- 1970 Francis Picabia, Senza titolo 1917, Abb. Saggi 126-127
- Vgl. auch weiter Anm. 70
- 114 1970 Un quadro, Abb. Saggi 123
- 1970/71 Apoteosi di Omero, Abb. Saggi 124
- 1970-73 Museo, Abb. Saggi 163
- 1971 Apollo e Dafne, Abb. Saggi 137-139

- 1972 'Senza titolo' su sfondo di rovine classiche, Abb. Saggi 148
- 1973 Una visione, Abb. Saggi 165, Abb. Idem S.81
- 1974 Dimostrazione, Abb. Saggi 185
- 1972-78 Idem I-VII, vgl. Anm. 64
- 1975-76 Mimesi, vgl. Anm. 44

115 Del bello intelligibile. Zeichnung zur Progression der Installation
(Inventar der "Teile"). Abb. Del bello S.109 (offen: 1978 -)

- 116 1978 Cratilo, Abb. Amsterdam S.57 (Collage)
- 1978 Le tre grazie, Abb. Amsterdam. S.56 (Installation)
- 1979 Atto unico in tre quadri, Abb. Atto (Buch und Installation)
- 1979 Statement, Abb. Statement (Buch, Installation)
- 1981 Hortus Clausus, Abb. HC (Installation)
- 1978 - Del bello intelligibile (wachsende Installation)

*Übersetzungen ins Deutsche von Salome Isler

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL C) (DAS CODE-SCHEMA)

-
- 1 Eco, 1972, S.57

 - 2 Eco, aa0, S.58

 - 3 Eco, 1972

 - 4 Eco, aa0. S.197 versucht mit seinem Begriff des Codes für die "Semiotik, die Möglichkeiten ihrer Unabhängigkeit von der Linguistik zu erproben." Im Folgenden - die Anwendung auf Reklamebotschaften - benützt er nicht weiter definierte "ästhetische Funktionen" (aa0. S.267 f., besonders S.275) als Berechtigung zu freier Interpretation. Er setzt für die gesamte Reklame-Analyse ("Proben") die "Konventionen, die in der Publizistik herrschen", als "Arbeitshypothese" voraus (S.268). Die vorliegende Arbeit will solche "Konventionen" näher strukturalisieren.

 - 5 Abgezielt wird auf den "poetischen Code", da das Code-Schema auf Paolini hin, d.h. für zeitgenössische, noch aktuelle oder eben: poetische, Kunst erarbeitet wird. Codes der "Normalsprache" und der "Nicht-Kommunikation" werden überlegungsmässig gestreift, bilden aber nicht Ziel des Vorgehens.

 - 6 Vgl. S.- 18 - Punkt 6. Der Vorrat an Zeichen muss sich wenigstens teilweise bei Sender und Empfänger decken. Hiermit ist gemeint: Der Verfasser des Codes (Künstler) als Sender, und der "ideale Betrachter" des Codes als Empfänger der Botschaft. Der Code ist die Vermittlung zwischen Künstler und Betrachter und wird in der vorliegenden Arbeit mit dem Künstler als Sende-Einheit aufgefasst (der Künstler steckt im Bild).

- 7 Ikono-logisch: den Sinngehalt (Vorstellung) des Bildes betreffend; im Gegensatz zu ikono-grafisch; den gezeichneten, darstellerischen Gehalt des Bildes betreffend.
Wir könnten auch zu S.- 91-, Punkt C.a.a. (Rückführung im gleichen Medium) sagen: die Assoziation innerhalb desselben, formal gleichen Mediums wird "ikonografisch" ausgelöst. Bei Punkt C.a.b. (Rückführung in anderem Medium) wird die Assoziation eines anderen, inhaltlich gleichen Mediums "ikonologisch" ausgelöst.
- 8 Dies betrifft nur den "poetischen Code". Vgl. Anm. 5, und S.- 93 -.
- 9 Vgl. Anm. 8
- 10 "Nützlich" soll hier stehen für alle Aspekte, die den Empfänger interessieren, d.h. nicht nur im materiellen Sinn, sondern z.B. auch "vergnülich" oder "anregend" usf.
- 11 Die Kanalisierung - Konditionierung des Betrachters - bedeutet Beschränkung der Aussage in der Rezeption. Wird z.B. ein "bekanntes" Ikon (eine /Frau/) durch etwas "Neues" erweitert, das dem Betrachter aus kulturellen Gründen unverständlich ist (z.B. Anfügung eines wasserköpfigen Alten), fällt für ihn die Aussage als Gesamtes dahin. (Während, im genannten Beispiel, der wasserköpfige Alte im chinesischen Raum als Allegorie für langes, weises und glückliches Leben steht; mithin das so kombinierte Frauenbild z.B. einen Glück- oder Geburtstagswunsch darstellt.) Die Idee an sich (Glückwunsch) ist dem westlichen Betrachter bekannt, er kann aber durch seine ethnische Beschränkung die genannte bildliche Allegorie nicht fassen.
- 12 Pier Paolo Pasolini: La lingua scritta dell'azione, in: Nuovi

Argument: April-Juni 1966. Behandelt bei: Eco, 1972, S.256-258

- 13 Eco, 1972, S.263,266

- 14 Eco, aaO., S.272 f.
 Zum enthymematischen Feld (Bemerkung): S.291

- 15 Der Künstler und seine Botschaft sollen als sendende Einheit, als Code, verstanden werden. Vgl. Anm. 6 (zu S.-93 -).

- 16 Die folgenden Beurteilungen, welche Bezüge untereinander bestehen, sind erarbeitet worden mit dem "gesunden Menschenverstand" (vgl. Kapitel A, zu Eco, S.-11-). Bisher existiert in ähnlicher Spezifizierung nach meiner Kenntnis erst ein äusserst kompliziertes, nicht näher definiertes Bezugsschema biologischer Art, von Quillian (Modell Q). Es ist ein 1968 computermässig angesetztes Modell, das "auf einer Menge von Knoten (nodes) basiert, die durch verschiedene Typen von assoziativen Bindungen miteinander verbunden sind", so Eco, 1972, S.123/124 und Abb. des Modells Q auf S.125.

- 17 Die Bezüge einer einzelnen signifikanten Einheit sind absolut gesehen komplex, und würden im vorliegenden Rahmen bei einer Ausarbeitung zu weit führen. Wir untersuchen daher die fundamental notwendigen, bzw. die minimal erforderlichen, Bezüge einer signifikanten Einheit zur anderen.

- 18 Die buchstabenmässige Gleichsetzung der Bezüge der signifikanten Einheiten untereinander mag eine algebraische Rückführung suggerieren (z.B. $b_2 = (b_1/c_1) = (a_1c_1+a_1b_1) = \dots$), was aber ein Zirkelschluss darstellt. Die Bezüge wurden gemäss Anm. 16 vom Autor so gesetzt.

- 19 Das Schema weist "Leerstellen" für externe Bezüge anderer signifikanter Einheiten auf, z.B. bei a_3, b_3, c_3 . Trotzdem sind diese signifikanten Einheiten notwendig (für Bezüge zu anderen Einheiten); überdies figurieren auf dem Schema wie erwähnt nur die minimal notwendigen Bezüge, vgl. Anm. 17.
- 20 Es drängt sich auf, die analogischen Gegensatzpaare als netzartige und ständig flexible Struktur aufzufassen, fähig für Korrekturen und Umformungen. Diese Annahme sei vermerkt, ohne dass weiter darauf eingegangen werden kann.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL D) (UNTERSUCHUNG)

-
- 1 "Arte povera", ein von Germano Celant 1967 geprägter Begriff für die Materialkunst, die sich alltäglicher und dürftiger Stoffe bedient. Unter demselben Namen erschien 1969 (Mazotta Ed. Mailand) sein Buch über die damit eingekreisten Künstler, worunter auch Paolini aufgeführt ist.

 - 2 Paolini, in schriftlichem Interview mit S.Isler, Brief vom 25.8.82*

 - 3 Paolini, aus: Celant, S.31*, und aus: Brief an S.Isler vom 25.8.'82*

 - 4 "Stimmung", als signifikante Einheit, ist nicht denotativ zu erfassen; sie konstituiert sich erst konnotativ, d.h. aus der assoziativen Vermengung unterschiedlicher Eindrucksauslöser, welche die in dieser Arbeit verwendete Anzahl von neun Signifikanzien übersteigt. Im Unterschied zur "Verständlichkeit", wo die denotative Herkunft auf die verwendeten neun Faktoren rückführbar ist, muss bei der "Stimmung" über die Begrenzung des angewandten Programmes (Code-Schemas) hinausgegriffen werden. Aus diesem Grund wird jeweils nur der konnotative Eindruck, welcher für die Anwendung des Programms benötigt wird, aufgeführt.

 - 5 Es ist anzunehmen, dass ein Index (ein bedeutungsmässig gegenseitig auf das andere zeigende Nebeneinanderstellen) in das Skalenfeld um eine bereits bekannte Grösse analogisiert wird. Dies sind bekanntlich die Mechanismen der Reklame: Man sieht neben einem Prestigesymbol (Auto, Krone, attraktiver Partner etc.) ein Konsumprodukt, womit suggeriert wird, dass mit dem

einen auch das andere "gekauft" werden kann.

- 6 z.B. Paolinis Werk "Poussin, che indica gli antichi come esempio fondamentale", 1968, Abb. Saggi No.108. - Es ist der Ausschnitt aus Ingres' "Apotheose Homers", 1827, von der ausgestreckt hinweisenden Hand Poussins, welcher im Vordergrund des Bildes (vor der Versammlung der antiken Gestalten) portraitiert ist.
- 7 z.B. "Proteo I", 1971, vgl. Anm. 91 zu Kapitel 8, S.-75 -. Odysseus in diversen Fassungen von "Platea", vgl. hier Anm. 10.
- 8 Paolini in: schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 21.7.'82*
- 9 Paolini in: schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 25.8.'82*
- 10 "Platea", 1977, Abb. Bolaffi Arte, S.20
 "Platea", 1978, Abb. Atto, S.109
 "Platea", 1982, Abb. vermutlich in Extra-Publikation zur Aufführung bei der documenta 7 in Kassel. Das Theater hatte Premiere am 18. Juni '82 und wird (gemäss Auskunft Paolini in Brief vom 25.8.) am 17.-18.-19. sowie 24.-25.-26. September dort erneut gezeigt "con la pubblicazione di un catalogo illustrato" (mit der Publikation eines illustrierten Kataloges).
 Platea 1982 verwendet eine Schauspielerin inmitten des "Theaterparketts" (Platea), welche in stummer, innerer Hin- und Hergerrissenheit die "Erwartung" verkörpert. Der "Einakter" ist mit dumpfer (quasi "unverständlicher") Musik untermalt.
- 11 Paolini, aus: Programmblatt zu "Platea" 1982 an der documenta 7 (zur Aufführung am 18. Juni), die Fassung ist deutsch.
- 12 Paolini in: schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 21.7.'82*

- 13 Paolini in: schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 25.8.'82*
- 14 Paolini aus: Atto, S.109 zu "Platea" 1978*
- 15 Paolini in: schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 25.8.'82*
- 16 Paolini in: schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 25.8.'82*
- 17 Folgende vollständige Aufzählung der Texte ist in "Idem", S.60/61 abgedruckt:
 Antoine-Laurent Lavoisier: Antonio Pierfederici/ Beatrice d'Este:
 Ottavia Piccolo/Giovanna d'Arco: Teresa Martin/Lev Trockij:
 Richard Münch/Paul Verlaine: Jean-Claude Brialy/Lawrence d'Ara-
 bia: Peter O'Toole/Paolo: Edoardo Torricella/Raffaello Sanzio: Giu-
 seppe Scarcella/Oliver Cromwell: Richard Harris/Camille Desmou-
 lins: Paolo Graziosi/Socrate: Jean Sylver/Socrate bambino: Jaime
 Moraleda/Paolo Casaroli: Renato Salvatori/Giovanni: Mohamed Kou-
 ka/Alessandro Magno: Alfredo Bianchini/Isabella la Cattolica:
 Aurora Bautista/Perugino: Diego Della Valle/Nikolaj Lenin: Kurt
 Bech/Marchese Joseph de La Fayette: Dario Penne/Leonardo da
 Vinci: Philippe Leroy/Leonardo da Vinci bambino: Gianluca Cica-
 lè/Leonardo da Vinci giovinetto: Arduino Paolini/Marchese di Po-
 sa: Massimo De Francovich/Giulio Cesare: Rino Sudano/Isabella
 d'Aragona: Martha Fisher/Atahualpa: Christopher Plummer/Vladi-
 mir Majakovskij: Dimitrij Cerkasov/Luigi XIV: Jean-Marie Patte/
 Girolamo Savonarola: Antonio Battistella/Francisco Pizarro: Robert
 Shaw/Sophia Scholl: Nicoletta Rizzi/Elisabetta I: Flora Robson/Atti-
 la: Jack Palance/Isabelle d'Este: Bianca Toccafondi/Caligola: Car-
 melo Bene/Gesù Cristo: Giacomo Balla/Arthur Rimbaud: Terence
 Stamp/Emiliano Zapata: Marlon Brando/Henry van Meegeren: Riccar-
 do Cucciolla/Maria Walewska: Greta Garbo/Enrico Mattei: Gian
 Maria Volonté/Bernadette Soubirous: Jennifer Jones/Blaise Pascal:
 Pierre Artidi/Vittorio Emanuele III: Giulio Girola/George Christine

Jorgensen: John Hansen.

- 18 Paolini, aus: Idem, S.60-61*
- 19 Nach Information von Paolini selbst, aus Brief an S.Isler vom 21.7.'82
- 20 Abgedruckt in Atto, S.113 f. ist: "Ernst H. Gombrich: Un'interpretazione del Parnaso del Mantegna" extr. aus: Immagini simboliche, Turin, Einaudi 1978; publ. in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.
- 21 Abgedruckt in Atto, S.117 f.
- 22 So Bertelli in: Atto, S.9
- 23 Abgedruckt in Atto, S.121 f. ist: "Doretta Cecchi: Note sul 'liber veritatis'" extr. aus: L'opera completa di Claude Lorrain, Milano, Rizzoli 1975.
- 24 Paolini, aus: Atto. S.43*
- 25 Dieselbe Musenfigur wird in "Atto unico" (auch auf dem Katalog-Cover) mit Papierrolle und Bildfragmenten dargestellt.
- 26 Paolini, aus: Atto, S.73*
- 27 z.B. "Equivalenza" 1975, Abb. Saggi No.196
 "Eclisse" 1975, Abb. Saggi No.198
 "Zenit" 1975, Abb. Saggi No.200
 "Nadir" 1975, Abb. Saggi No.201
- 28 Paolini, aus: Atto, S.103*

- 29 Das "Material" ist im verwendeten Programm (Code-Schema) ohne Querbezug (vgl. S.- 123 -). Falls es nicht als "Null-Faktor" (strukturelle, bzw. denotative Insignifikanz) wirkt, sondern deutlich auf eine bestimmte Bedeutung verweist, wird es im Schema als positiver, bzw. "signifikanter" (d.h. redundanter) Faktor eingesetzt.
- 30 Paolini, aus: Idem, S.82. Deutsche Uebersetzung aus: Luzern, S.35, leicht korrigiert.
- 31 Paolini in: Schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 21.7.'82*
- 32 Es handelt sich bei "Idem I-VII" um Installationen, die meist in geraffter Form (Details) abgebildet werden. Die Verwirrung kann dadurch entstehen, dass Ausstellungs-"Environment" und ein daraus abgebildetes Detail-Objekt natürlich denselben Titel tragen. Einzelne Objekte sind abgebildet z.B. in Mannheim, S.49 (Würfel von Idem IV); in Del bello, S.19 (Abb. 16b) (Zusammensetzung der Farbkarten von Idem V); in Luzern, S.36 (Hölzernes Modell der Galerie, in welcher Idem VII ausgestellt war).
- 33 Paolini in: Schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 21.7.'82*
- 34 Paolinis Bilder in runder Form sind z.B. "Amore/Amour/Love", 1967, Abb. Saggi No. 85, oder "Morire/Mourir/To die", 1967, Abb. Saggi No.87, oder "Qui", 1967, Abb. Saggi No.91, oder "Zero" 1966, Abb. Saggi No.65.
- Paolinis Bilder in dreieckiger Form sind z.B. "Decima musa", 1966, Abb. Saggi No.67, oder "L'esprit de finesse", 1966, Abb. Saggi No.68.
- 35 Paolini in: Schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 25.8.'82*

- 36 "Idem" (vgl. Abkürzungen zur Bibliografie im Anhang). Von Paolini verfasstes Buch mit Abbildungen und Interview-Auszügen zu seinem Schaffen 1960-1975. Enthält u.a. die Fassungen "Idem" I-IV.
- 37 Paolini, aus: Idem, S.90*
- 38 Im Programm (Code-Schema) ist für die "Verständlichkeit" der Querbezug zu den "Tautologien" nicht aufgeführt (vgl. S.- 123). Dass trotzdem ALLE signifikanten Einheiten für das Verständnis des Codes konstituierend sind, wurde mit der Bemerkung der "minimalen" Querbezüge unter Kapitel C, Anmerkung 19, notiert. Die aus praktischen Gründen aufs Minimale reduzierten Bezüge bedurften auch zum "Material" einer Erläuterung, vgl. hier Anm. 29.
- 39 Siehe Anm. 38.
- 40 "Icaro", 1967, Abb. Saggi No.80.
- 41 Paolini in: Schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 25.8.'82*
- 42 "Studio per 'La caduta di Icaro'", 1980. Abb. Amsterdam, S.64
- 43 "La caduta di Icaro", 1981, Abb. bisher erst in Details in: "Giulio Paolini. 13 Gennaio 21 Febbraio 1982. Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano", PAC 1982. (Bezugsquellen durch die Galerie Padiglione d'Arte..., Via Palestro 14, Milano).
- 44 Paolini, aus: Katalog des Padiglione d'Arte... (vgl. Anm. 43), S.4.
- 45 "Studio per 'La caduta di Icaro'", 1981, Abb. in Katalog Padigli-

- one d'Arte (vgl. Anm. 43), S.9-10.
- 46 Paolini in: Schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 25.8.'82*
- 47 "Studio per 'La caduta di Icaro'", 1981, Abb. in Katalog Padiglione d'Arte (vgl. Anm. 43), Cover.
- 48 Paolini in: Schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 21.7.'82*
- 49 Etwa dieselbe Thematik ist zu finden in seinen Werken wie "Studio per 'Enfin seuls'", 1980, Abb. Amsterdam S.63; oder "Conversation pieces" 1979-80 (Abb. Amsterdam, S.47); oder bei "Incognita" 1979-80 (Abb. Luzern S.51). Das letztere wurde, so Patrick Fray in: InK, Halle für internationale Kunst, Dokumentation 4, Zürich 1979, S.44, als Plakat für die Ausstellung Paolinis am InK vom Künstler geschaffen.
- 50 Paolini in: Schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 25.8.'82*
- 51 Vgl. Anm. 29
- 52 "Giulio Paolini. Del bello intelligibile", Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bielefeld, 7. März - 25. April 1982, bzw: Katalog zu Paolinis Wanderausstellung Bielefeld, Wuppertal (Von der Heydt-Museum, 4. Mai - 13. Juni), Berlin (Neuer Berliner Kunstverein, 13. August - 11. September); Ermöglicht vom Berliner Künstlerprogramm des DAAD (Deutscher Akademischer Austausch-Dienst).
- 53 Paolini in: Schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 25.8.'82*
- 54 Die folgenden Studien sind alle im Katalog Bielefeld abgebildet. Die Titel sind auf deutsch, ohne italienische Originalbezeichnung,

wiedergegeben.

I. Studie aus den Originalillustrationen der "Schriften über die antike Kunst" von Johann J. Winckelmann (S.98)

II. Studie für die Präsentation des Werks als Fries dorischer Ordnung (S.99)

III. Studie aus "Ideale Architektur und Ruinen" von Paolo Anesi (S.100)

IV. Studie aus "Tempel des Neptun in Paestum" von Henri Lebrouste (S.101)

V. Studie nach dem "Antikensaal" der Ecole des Beaux-Arts in Paris (S.102)

VI. Studie nach der Mole Antonelliana, Turin (die Basiszone im Bau) (S.103)

VII. Studie nach der Mole Antonelliana, Turin (Gewölbe und untere Zone der Aula) (S.104)

VIII. Studie mit einer Figur aus "Embarquement pour Cythère" von A.Watteau (Berlin, Charlottenburger Schloss) in der "Perspective des Neuen Museums" von K.F.Schinkel (S.105 und Katalog-Cover)

IX. Studie nach "Die grosse Rotunde im Museum" von K.F.Schinkel (S.106)

X. Studie nach der "Terrasse von Charlottenhof" von K.F.Schinkel (S.107)

XI. Studie nach "Pavillon bordant le Parc Monceau" von J.L.G.B. Palaiseau (S.108)

XII. Zeichnung zur Progression der Werke (S.109, vgl. auch in dieser Arbeit Abb. 6c)

55 Paolini in: Schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 21.7.'82*

56 So Carlo Bertelli in: "Grafica-Grafica" 1/4, 1977. Abdruck auf italienisch im Katalog "Paolini, Patella, Pistoletto", Istituto Nazionale per la Grafica, Rom 1980. Abdruck auf deutsch im Bielefelder

Katalog, S.111: "Carlo Bertelli: Zur Grafik-Edition 'Del bello intelligibile' von Giulio Paolini" (Auszug).

- Der Katalog der Calcografia Nazionale kann über Via della Stamperia 6, Rom bezogen werden, so Auskunft Paolini.

57 Paolini in: Schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 25.8.'82*

58 Paolini in: Schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 25.8.'82*

59 Paolini in: Schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 21.7.'82*

60 Titel zu Teil I von Del bello intelligibile:

"Ercole", "L'Aurora", "Procri ferito", "Gesù e la Samaritana", "San Francesco nel deserto", "Vestigi delle antichità di Roma", "La battaglia navale", "La vita della Madonna", "Ercole e il leone di Nemea", "La favola di Psiche", "Trionfo di due imperatori romani", "La fuga in Egitto", "Baccanale", "I soldati di Scipione", "Fatti principale della Bibbia", "La strage degli innocenti", "Diana e Orione", "Dal Giudizio universale", "L'Adultera", "La Fama", "L'Annunciata", "Sacra famiglia", "L'Autunno", "Santa Terese e Sant'Agostino", "L'Aurora Ludovisi", "Trionfo di Giulio Cesare", "Il Concilio degli Dei", "Riposo in Egitto", "La vita dei Padri Eremiti", "Esemplari per disegno", "L'antico porto di Traiano ad Ostia", "Il cavallo di Frisio", "Varie cacce di animali", "Festa del Dio Pan", "Giasone e il drago", "Madonna e Bambino", "Giostre di Firenze", "Entrata in Roma dell'Ambasciatore di Polonia", "Paesaggio con figure", "L'ozio e la povertà", "Madonna e Santi", "Fiori", "Anatomia", "Allegoria", "Il Colosseo", "Carta dei Paesi Bassi", "Rovine della città di Paestum", "Marine varie", "Vedute e composizioni diverse", "Prospettive diverse e veduta", "Il portico di San Paolo", "La Cappella di Sant'Ignazio al Gesù", "Le Terme Antoniniane", "Le fondamenta del Mausoleo di Adriano", "Veduta della Via del Corso", "Resti

delle Terme di Agrippa", "Cascata dell'Aniene a Tivoli", "Paesaggio con Rinaldo e Armida", "Studi vari", "Entrata in Roma di Pio VII", "La Principessa Dietrickstein", "Battaglia fra Romani e Greci", "Ritratto di Thorwaldsen", "Venere alla forgia di Vulcano", "Mons. Courtois de Pressigny", "Ercole e Lica", "Ecce Homo", "Sant'Agata", "Novi punti delle più interessanti vedute di Roma", "Serie dei ponti antichi", "Particolare del Voto di Luigi XIII", "Il Duca Ferdinando di Orléans", "La Gioconda", "Il Profeta Isaia", "La Creazione delle acque", "La Madonna della Reggia di Napoli", "Eliodore cacciato dal Tempio", "Il Cenacolo", "L'altalena", "Il carnevale di Roma", "La Piazza del Popolo".

(Gemäss Bielefelder Katalog)

61 Paolini, aus: Del bello, S.29

62 Titel zu Teil II von Del bello intelligibile: "Filippo Lippi", "Luca Signorelli", "Sandro Botticelli", "Pietro Vannucci", "Albrecht Dürer", "Raffaello Sanzio", "Giorgio Vasari", "Jacopo Robusti", "Federico Barocci", "P. Paul Rubens", "Bernardo Strozzi", "Nicolas Poussin", "G. Lorenzo Bernini", "Anton Van Dyck", "Diego Velasquez", "Rembrandt Van Rijn", "Rosalba Carriera", "G. Battista Piazzetta", "William Hogart", "Angelica Kauffmann", "A. Raphael Mengs", "Elisabeth Vigée-Lebrun", "James More", "Joshua Reynolds", "Johan Zoffany", "Francisco Goya", "J.Louis David", "Jean A.D.Ingres", "Francesco Hayez", "Camille Corot", "Eugène Delacroix", "Camille Pissarro", "Paul Cézanne", "Vincent Van Gogh".

(Gemäss Bielefelder Katalog)

63 Paolini, aus: Del bello, S.45

64 Titel zu Teil III von Del bello intelligibile:

"1601", "1602", "1603", "1604", "1605", "1606", "1607", "1608-1619".

"1609", "1610", "1611", "1612", "1612", "1613", "1614", "1615",
 "1616", "1616", "1616", "1617", "1618", "1619", "1620", "1622",
 "1622", "1622", "1622", "1622", "1624", "1625", "1626", "1627",
 "1628", "1629", "1630", "1631", "1632", "1632", "1633", "1634",
 "1636", "1637", "1638", "1638", "1639", "1639", "1641", "1645",
 "1646", "1646", "1647", "1647", "1648", "1649", "1650", "1651",
 "1652", "1653", "1654", "1655", "1656", "1657", "1658", "1658",
 "1659", "1660", "1661", "1662", "1663", "1665", "1666", "1667",
 "1668", "1669", "1670", "1671", "1673", "1673", "1675", "1677",
 "1680", "1680", "1684", "1685", "1687", "1689", "1692", "1694",
 "1696", "1696", "1698", "1700"

(Gemäss Bielefelder Katalog)

65 Paolini, aus: Del bello, S.53

66 Titel zu Teil IV von Del bello intelligibile:

"Sur la sémiologie de la peinture", "Ceci n'est pas une pipe",
 "Semiosis et mimesis", "Discours, figure", "La description de
 l'image", "La peinture contre l'espace", "L'oeuvre picturale et
 les fonctions de l'apparence", "L'enseignement de la peinture",
 "Scénographie d'un tableau", "Rhetorik, Aesthetik, Ideologie",
 "Experimental Painting", "Teoria testuale della poesia", "System
 and Art", "Truth in Art", "Action and Expression in Western
 Art", "Structure of appearance", "The Shape of Time", "Cyberne-
 tics, Art and Ideas", "Word and Pictures", "The Disintegration of
 Visual and Verbal Imagery", "Study of Point of View", "Jazyk
 zivopisnogo proizvedenija", "Vytvarne dilo jako znak", "Como
 olhar a imagen", "La crisi dei valori", "Codice e struttura nelle
 arti figurative", "Semiotic Disalienation and 'Visual Poetry'",
 "Immagine e linguaggio", "La Trahison des images", "Conceptual
 Art", "Mnemosine", "Sui segni della pittura".

.(Gemäss Bielefelder Katalog)

67 Paolini, aus: Del bello, S.71

68 Titel zu Teil V von Del bello intelligibile:

"Crystal Palace, London", "Dulwich Gallery, Dulwich", "Metropolitan Museum of Art, New York", "Nationalgalerie, Berlin", "Nationalgalerie Berlin", "Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg", "Amon Carter Museum, Fort Worth", "Museum Fridericianum, Kassel", "Glyptothek, München", "Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen", "Altes Museum, Berlin", "Alte Pinakothek, München", "Kunsthalle, Karlsruhe", "Kunsthistorisches Museum, Wien", "Gemeente Museum, Den Haag", "Museum of Modern Art, New York", "Museum of Modern Art, New York", "Munson-Williams-Proctor-Institute, Utica, N.Y.", "Asia House, New York", "Dumbarton Oaks, Washington", "Kunsthalle, Bielefeld", "Kunsthalle Bielefeld", "Museo di Palazzo Bianco, Genova", "Museo di Palazzo Bianco, Genova", "Museo di Palazzo Bianco, Genova", "Museo di Palazzo Bianco, Genova", "Padiglione d'arte contemporanea, Milano", "Padiglione d'arte contemporanea, Milano", "Palazzo Abbatis, Palermo", "Museo del Castello Sforzesco, Milano", "Museo del Castello Sforzesco, Milano", "Museo del Tesoro di San Lorenzo, Genova", "Museo del Tesoro di San Lorenzo, Genova", "Galleria d'arte moderna, Torino", "Galleria d'arte moderna, Torino", "Museo di Castelvecchio, Verona", "Museo Correr, Venezia", "Museo Correr, Venezia", "Museo Correr, Venezia", "Palazzo Rosso, Genova", "Palazzo Rosso, Genova", "Palazzo Rosso, Genova", "Palazzo Rosso, Genova", "Boymans-van Beuningen Museum, Rotterdam", "Stedelijk Museum, Amsterdam", "Stedelijk Museum, Amsterdam", "Gallo-Roman Lapidary Museum, Duzenol-Montauban", "Gallo-Roman-Lapidary Museum, Buzenol-Montauban", "Art Gallery, Lund", "Louisiana Museum, Humlebaek", "Louisiana Museum, Humlebaek", "Forestry Museum, Gävle", "Forestry Museum, Gävle", "Forestry Museum, Gävle", "Provincial Museum, Falun", "Provincial Museum, Falun", "Wasa Dockyard Museum, Stockholm", "Wasa Dockyard

Museum, Stockholm", "Bird Migration Museum, Oland", "Musée maison de la Culture, Le Havre", "Musée maison de la Culture, Le Havre", "Musée maison de la Culture, Le Havre", "Fondation Maeght, St.Paul de Vence", "Kunsthalle, Darmstadt", "Kunsthalle, Darmstadt", "Badisches Landesmuseum, Karlsruhe", "Badisches Landesmuseum, Karlsruhe", "Reuchlinhaus, Pforzheim", "Reuchlinhaus Pforzheim", "Ernst Barlach Haus, Hamburg", "Ernst Barlach Haus, Hamburg", "Wilhelm Morgner Haus, Soest", "Wilhelm Morgner Haus, Soest", "Museum of the 20th Century, Wien", "Kunsthau, Zürich", "Picture Gallery for Christ Church, Oxford", "Yale University Art Gallery, New Haven", "Cullinam Hall, Houston", "Solomon R. Guggenheim Museum, New York", "Albright-Knox Art Gallery, Buffalo", "Albright-Knox Art Gallery, Buffalo", "Rose Art Center, Waltham", "Sheldon Memorial Art Gallery, London", "Museum, Oakland", "Museum of Modern Art, Rio de Janeiro", "The National Museum of Western Art, Tokyo", "Ghandi Memorial Museum, Ahmedabad", "Gandhi Memorial Museum, Ahmedabad".

(Gemäss Bielefelder Katalog)

69 Paolini, aus: Del bello, S.79

70 Paolini, aus: Del bello, S.27

71 Abbildungen der Studien in: Del bello. Vgl. Anm. 54.

72 Gemäss der Studien-Nummerierung im Bielefelder Katalog (vgl. Anm. 54) entspricht dies:

- perspektivische Grössendimension: Studien No. I (S.98), X (S.107), XI (S.108)
- Fries: Studien No. II (S.99), III (S.100), IV (S.101), V (S.102)
- Mosaik: Studien No. VI (S.103), VII (S.104), VIII (S.105), IX (S.106).

- 73 Paolini, aus: Del bello, S.97
- 74 "Zeichnungen zur Progression der Werke", nicht datierbar (1978-...), Abb. in Del bello, S.109 (vgl. auch Anm. 54)
- 75 Paolini, aus: Del bello, S.109. Neuübersetzt*.
- 76 Paolini, in mündlichem Interview mit S.Isler, anlässlich seiner Vernissage "Nonsense/Mnemosine" in der Galerie Françoise Lambert (Bastioni di Porta Nuova 11), Milano, am 31. März '82.
- 77 Celant: "Del bello intelligibile: Die paollianische Architektur", auf deutsch übersetzt und abgedruckt in: Del bello, S.114 f. (Aus: Katalog "Il limite svelato, Artista Cornice Pubblico". Turin, Mole Antonelliana, 1981 (Ed. Electa)).
- 78 So Erich Franz in: Del bello, S.10
- 79 Paolini, in mündlichem Interview mit S. Isler, anlässlich seiner Première "Platea" im Staatstheater Kassel an der documenta 7, am 18. Juni '82.
- 80 Paolini, in mündlichem Interview mit S. Isler, anlässlich seiner Vernissage "Nonsense/Mnemosine" in der Galerie François Lambert (Bastioni di Porta Nuova 11), Milano, am 31. März '82.
- 81 Paolini, in: Schriftliches Interview mit S.Isler, Brief vom 25.8.'82*

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL E) (FOLGERUNGEN)

-
- 1 Zur Erarbeitung dieser Code-Muster mag eingewendet werden, dass sie aus subjektivem Eindruck zustandekamen. Wichtig für die Relevanz der Ergebnisse ist jedoch, dass immer dieselben Bedingungen für alle Eindrücke gelten, bzw. dass jeweils dieselbe "subjektive" Einstellung die Basis liefert. Jedenfalls ist die Einstellung des Empfängers zum Werk "grundlegend 'merkmallos'" (vgl. Mukařovský, im vorliegenden Text S.- 293 / 294 -).

 - 2 Mukařovský zitierte vor dieser Aussage Platon: "Die dritte Art von Begeisterung und Wahnsinn ist die von den Musen, die, wenn sie eine zarte und unentwehte Seele ergreift und zu Festgesängen und anderen Dichtung aufregt und entzückt, tausend Taten der Alten verherrlichend, die Nachkommen bildet. Wenn aber einer ohne diesen Musenwahnsinn zu den Pforten der Dichtkunst kommt, in der Ueberzeugung, er könne auch wohl durch KUNST ein guter Dichter werden, der wird teils selber als ein Uneingeweihter erachtet, teils wird seine Dichtung als die des Besonnenen von der der Wahnsinnigen verdunkelt." (Platon, aus: Phaidros (Platons sämtliche Werke, deutsch, Heidelberg, Bd. 2, S.434), zitiert bei Mukařovský, S.31.)

 - 3 Mukařovský, S.33
 - 4 Eco, vgl. Anm. 59 zu Kapitel A

 - 5 Mukařovský, S.37

 - 6 Mukařovský, S.219-220

 - 7 Goethe, Sprüche in Prosa III, Sämtliche Werke, Stuttgart 1875, Bd.

- I, S.14 – Zitiert von Mukařovský, S.108
- 8 Mukařovský, S.108
- 9 Mukařovský, S.215/215
- 10 Beispielhaft für diese Auffassung von Paolini ist seine Serie "Mimesi", vgl. Kapitel B (Paolini), Anm. 44 (zu S.-58 -)
- 11 Achille Bonito Oliva, Kritiker, interviewte Paolini unter dem Aspekt von "Dentro il linguaggio" (innerhalb der Sprache). Interview auf ital. abgedruckt in: Idem, S.72 f., übersetzt auf engl. (inside language) in: Paolini: opere 1961/73, Studio Marconi, Milano. Katalog von 15. Nov. 1973, Seite 4 f.; übersetzt auf dt. (nur Auszug) in: Katalog Mannheim, S.32.
- 12 Susan Sontag: Kunst und Antikunst. Gesammelte Essays (Hanser 1980). "Der Künstler als exemplarisch Leidender". Essay von 1962. Aa0. abgedruckt S.75 f. (Sie bezieht sich v.a. auf Cesare Pavesi, ein Landsmann und Zeitgenosse Paolinis).
- 13 Mukařovský, S.296 (Unter dem Titel "Nachwort", ohne Autorengabe (?)).
- 14 Eco, 1972. – Vgl. auch Kapitel "Einführung".

ZITATE VON PAOLINI IM ORIGINALTEXT (ITALIENISCH)

Die voranstehenden Buchstaben und Nummern verweisen auf Kapitel und Anmerkungsnummer des betreffenden Zitats. In Klammern die Seitenzahl.

B, 3 (S. 44)

"Già da molto tempo, dal 1960, cioè dalle mie primissime esperienze, ma più precisamente da certi quadri del 1963, c'era questa tensione verso un procedimento oggettivo, nel senso che in quel periodo ho tentato di sottrarre il quadro dalla sua funzione di veicolo d'immagine: ho presentato cioè il quadro come immagine di se stesso."

Auszug aus einem Interview mit A. Bonito Oliva: "Dentro il linguaggio", publ. in Katalog Studio Marconi, Mailand 1973, und in Katalog Idem.

B, 5 (S. 45)

"L'esigenza era quella di affrontare il quadro per quello che l'idea di quadro poteva stimolare o proporre. Nel senso appunto di cercare di afferrare il perché della presenza fisica del quadro come oggetto. (...) Era il tentativo di dare forma, esistenza direi, ad un'opera senza la mortificazione di vederla compiuta. Senza l'impaccio intimidatorio del significato. Un desiderio di applicazione pura."

Auszug aus einem Interview mit N. Orengo: "Dipingere la pittura", publ. in "Fuoricampo 2", Turin 1973, und in Katalog Idem.

B, 8 (S. 46)

"La tecnica è la stessa immagine del quadro, il disegno (l'immagine voluta da questi materiali) non è altro che la corretta presentazione dei materiali stessi."

Auszug aus einem Interview mit A. Bonto Oliva, "Dentro il linguaggio", publ. in Kat. Studio Marconi, Milano 1973, und in Kat. Idem.

B, 11 (S. 46)

"Finora era il linguaggio in se stesso a presumere un'immagine: ora è l'immagine (presunta) che tende ad illustrare l'enigma del linguaggio."

Erklärung von Paolini in Kat. Idem, wiederaufgenommen im Kat. Mannheim. (1975)

B, 16 (S. 48)

"Quanto posso intendere per dignità, per 'qualità essenziale' di un artista, (...) si concede alla traduzione diretta, garantita, leggibile, corrisponde all'elaborazione compositiva di una tecnica, di un processo, già di per sé esistente. Da qui le difficoltà di mantenere il piano della ricerca in merito soltanto a questo problema, date appunto le false soluzioni offerte dalla tautologia da una parte, e dal compiacimento della boutade dall'altra, la difficoltà infine di dare del problema una valutazione 'estetica'".

Erklärung von Paolini in Kat. Idem. (1975)

B, 21 (S. 49)

"C'è tutta la pittura nel pennello, stratificazioni di esperienze e di tecniche. C'è una domanda emblematica nel pennello e nel quadro: non come debba svilupparsi l'immagine, ma perché esiste, sul perché dell'esistenza pura del quadro."

Auszug aus einem Interview mit N.Orengo, "Dipingere la pittura", in: "Fuoricampo 2", Turin 1973, und in Kat. Idem.

B, 27 (S. 51)

"Fare un quadro non significa giustificarlo, farlo comprendere, connotarlo come una sintesi significativa. Significa, piuttosto, decifrare qualcosa di irrinunciabile, dargli un volto, scoprirlo. Un quadro non corrisponde, ma neanche necessariamente contraddice alle attese di chi guarda."

Auszug aus einem Interview mit A.C.Quintavalle, 1979, auf ital. und

dt. abgedruckt in: Luzern, S.43

B, 28 (S. 51)

"Il linguaggio trova la propria giustificazione in un'immagine che è puro uso del linguaggio stesso, a fini interni e non di rimando, non di tecnica, io non uso il linguaggio come tecnica, ma come attività e quindi come poetica."

Auszug aus einem Interview mit A.Bonto Oliva, "Dentro il linguaggio", in: Kat. Studio Marconi, Mailand 1973, und: Kat. Idem.

B, 35 (S. 54)

"Trascrivere un'apparenza, autenticare un dato imponderabile (lo spazio originale di un quadro o qualche breve appunto) può far presagire un'illimitata presunzione o, al contrario, la lucida coscienza dello scandalo. Non posso illudermi che alla prima di queste due ipotesi non debba affluire più di un sospetto, ma l'obbligo della scommessa rientra più nel dovere professionale che nelle attese del giocatore il quale, per sua norma e vocazione, continuerà a nascondere le proprie carte. Fino a quando? La risposta è ovvia: per sempre, ovvero mai."

Aus dem Vorwort zum Katalog Idem. (1975)

B, 38 (S. 56)

"Le mie opere sono forse soltanto delle tracce di come sono arrivato alle opere stesse..."

Auszug aus einem Interview mit A. Bonto Oliva, "Dentro il linguaggio", publ. in: Kat. Studio Marconi, Mailand 1973, und in: Kat. Idem.

B, 40 (S. 57)

"La natura di questo artificio" - l'idea del doppio - "tende ad una specie di obiettività paradossale perché introduce nel presente, nel momento in cui la percezione si attua, un'incompatibilità temporale: impone cioè un tipo di lettura circolare, anziché diretta, che sottrae

quindi alla visione il valore dell'evidenza. Ciò fino al 'momento della verità' che, sempre, è estraneo a qualsiasi intenzione: resta la presenza pura (nel senso di sublime o di insignificante) di un'opera il cui destino é quello di accrescere l'infinita teoria di scoperte che animano l'imperscrutabile corso dell'arte."

Aus einem Interview mit N.Orengo, 1975, auf ital. und dt. abgedruckt in: Luzern, S.33

B, 45 (S. 59)

"La visione è simmetrica? L'immagine è implicita al quadro, la percezione parallela all'immagine, il tempo estraneo alla percezione."

Erklärung in: Kat. Idem. Wiederabgedruckt in deutscher Uebersetzung in: Kat. Mannheim, S.54 (1975)

B, 48 (S. 60)

"Delle opere qui elenciate, ho esposto soltanto 'Elegia', la mia ultima in ordine di tempo e l'unica, fra tutte, a poter 'vedere' le altre."

Erklärung Paolinis im Katalog zu seinem Exponat an der Biennale in Venedig, 1970. Zitiert bei: Saggi (Fagiolo).

B, 49 (S. 60)

Zitat liegt nur auf Deutsch vor (Kat. Mannheim). (1977)

B, 51(S. 61)

Zitat liegt nur auf Deutsch vor (Kat. Mannheim). (1977)

B,52 (S. 62)

"Tutto il mio lavoro si svolge intorno a un diaframma implicito all'immagine: come uno specchio ideale che riflette e rivela le stesse apparenze con cui si costituisce."

Erklärung Paolinis auf dem Cover des Kat. Statement, 1979.

B, 53 (S. 62)

"Non mi sono mai preoccupato di giustificare la mia presenza, ma piuttosto di descrivere la mia pura partecipazione. Non mi interessa un risultato accrescitivo, come affermazione concreta, quanto invece l'attesa, come parentesi scelta di volta in volta."

Auszug aus einem Interview mit A. Bonito Oliva, "Dentro il linguaggio", in: Kat. Studio Marconi, Milano 1973, und: Kat. Idem.

B, 55 (S. 63)

Zitat liegt nur auf Detusch vor (Kat. Mannheim). (1977)

B, 56 (S. 64)

"Un quadro, dipinto nel 1960, supera il senso residuo di questo scritto. Nessuno può descrivere un quadro. Due quadri, talvolta, rivelano un pittore a se stesso. Può, un quadro, descrivere un quadro? Se mi fosse possibile immaginare il futuro dell'arte, non riuscirei a distinguerlo dal suo aspetto nel presente. Potrei credere, allora, di averlo già immaginato, ma l'ipotesi sarebbe così avventata da convincermi di coincidere con il passato. Se l'arte non ha futuro, e non ha ovviamente passato, allora non ha, nel presente, che l'illusione di questi due termini."

Erklärung in Kat. Idem. In (fehlerhafter) deutscher Uebersetzung wiederabgedruckt in: Kat. Mannheim (1975)

B, 62 (S. 65)

"Nessun mio quadro è nato dall'intenzione di cancellare il precedente, non è una successione di esperienze che si sommano, ma è sempre una dichiarazione assoluta, a se stante, sospesa nel tempo, senza relazioni di sviluppo. Di qui l'ipotesi di non aver potuto far nulla oltre il mio primo quadro, ogni opera è se stessa e diversa dalle altre per emozioni, interessi, distrazioni successive, ma non credo che possa né smentire né accrescere il dato originale."

Auszug aus einem Interview mit A. Bonito Oliva, "Dentro il linguaggio",

in: Katalog Studio Marconi, Mailand 1973, und: Katalog Idem.

B, 67 (S. 67)

Zitat liegt nur auf Deutsch vor (Kat. Mannheim)(1977)

B, 68 (S. 67)

"L'idea è di 'vendere' le cose: il quadro si spoglia cioè di ogni suo attributo di collocazione per offrirsi all'occhio del visitatore. Non si tratta quindi di una scelta critica o della riscoperta di un'opera particolare, ma dell'affermazione che questo, come infiniti altri, è un momento creativo."

Erklärung zu "Francis Picabia: Senza titolo, 1917" (1970) in: Kat. Idem

B, 11(S. 73)

Anfang des Zitats: vgl. B.11 (- 46 -).

"Questi quadri sono dunque il diaframma tra il mio lavoro e il mio modo di vederlo."

Erklärung von Paolini zu seinen Werken der '60er Jahre (Zeitpunkt 1975), in Kat. Idem, wiederaufgenommen in Kat. Mannheim

B, 105 (S. 79)

"Gli studi riprodotti in queste pagine" - Del bello intelligibile - "testimoniano una contestazione: l'immagine ... tende a proporre una visione insostenibile ... Perciò l'ho intesa come cristallo inafferrabile di un caleidoscopio che ci può anche apparire come tessera di un mosaico o come fregio di un tempio, in costruzione o in rovina."

Bemerkung zur Präsentation von "Del bello intelligibile" in: Kat. Del bello, auf ital. und auf dt. wiederabgedruckt. (Zitat datiert von 1978, Pariser Ausstellung)

D, 2 (S. 150)

"Presunto ritratto di Pirro: La carta quadrettata scende dal bordo

superiore del telaio ed è ritagliata in modo da lasciare scoperti i due bordi laterali."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 3 (S. 150)

"Il titolo mi piaceva perchè il quadro era proprio, in un certo senso, un insieme presunto."

Aus einem Interview mit Celant, abgedruckt in: Celant (1971/72).

"Presunto ritratto di Pirro si espone soltanto di fronte, normalmente, alla parete."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 8 (S. 166)

"Il testo è mio, come mia è la scelta dei personaggi i quali sono però presenze casuali e autonome, nel seno di non-coordinate l'una con l'altra. La fonte delle immagini è di varia natura: programmi teatrali, manifesti cinematografici, libri, riviste, ecc."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 9 (S. 166)

"Il nastro magnetico riproduce le voci dei due speakers, alla prima presentazione dell'opera. Ciò che leggono, con tono inespressivo, laconico, come gli annunci negli aeroporti, è il testo completo in tre lingue e, di seguito, l'elenco dei personaggi e degli interpreti (v. Idem, pag. 60-61). E così più volte, sempre uguale: come in 'Platea', non ci sono effettivamente un inizio ed una fine."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 11 (S. 167)

Programmblatt, nur in deutscher Fassung (documenta 7, '82)

D, 12 (S. 167)

"Oltre all'attrice (Penelope) vi sono altri cinque personaggi, tutti

contestuali a Ulisse (lo spettatore) distribuiti in vari punti della sala. Ciascuno di essi, sommando la lettera iniziale del proprio nome con quella degli altri, contribuisce alla formulazione del titolo: Penelope, Laerte, Anticlea, Telemaco, Eumeo, Antinoo. Dietro lo schermo, idealmente, è il pubblico (Ulisse) ad apparire, visto che la platea viene così ad essere lo spazio dei personaggi.

- L'opera non è una continuazione di 'Apoteosi di Omero', ma certo ne riprende, se si può dire, la vocazione teatrale."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 13 (S. 168)

"Nel 1978 il lavoro era soltanto costituito da 6 sedie sulle quali erano posati 6 collages (ciascuno riferito ad un personaggio)."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 14 (S. 168)

"Ulisse (lo spettatore) di fronte alle iniziali dei personaggi in attesa della rappresentazione."

(Bemerkung zu einer Foto von "Platea" 1978, in: Atto)

D, 15 (S. 168)

"'Platea' sottolinea soprattutto l'identità di ruolo tra protagonista (Ulisse) e spettatore, fino a ritrovarsi nella stessa persona."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 16 (S. 168)

"E più difficile stabilirne la differenza che l'affinità: nei due casi è lo stesso spettatore a possedere la 'chiave' dell'opera."

"Aggiungo che il lavoro si presenta come una scena disabitata, dove lo spettatore è chiamato come ultimo interprete ad identificarsi nei volti di altri interpreti che lo hanno preceduto, nello stesso ruolo, in tempi e luoghi sempre diversi."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 18 (S. 169)

"Nel mio lavoro... una serie di fotografie posate su legii come partiture singole e autonome (ogni spettatore si può rispecchiare in ogni interprete e quindi in ogni personaggio) costituisce una scena senza alcuna finalità narrativa: nessuna relazione unisce le varie identità salvo la loro comune funzione simbolica.

La scena è classica, o lo sarebbe se così non apparisse soprattutto all'occhio, avido e ottenebrato, di chi appunto classica la 'vede'. Non è, nondimeno, moderna come potrebbe simulare di intenderla un giudizio devoto al classico. Direi che la scena, piuttosto, sembra concepita dagli stessi personaggi e corrisponde ad un'ottica rigorosamente teatrale.

Teatrale, classico, moderno sono tre dati incongruenti fino a che non si conosca il valore dell'incognita: gli interpreti SONO quei personaggi, fermano il tempo reale, non hanno luogo, sconvolgono - per un attimo che essi soltanto possono individuare (fuori dalla scena?) - i riferimenti abituali (le loro, le nostre stesse identità), celebrano una fizione abbagliante.

Prima e dopo questa illusione di eternità, poco resta all'osservazione, nulla all'analisi. In queste pagine, ho raccolto e ordinato le tracce visibili di queste ipotesi."

(Erklärung zu "Apoteosi di Omero" in: Idem) (1975)

D, 24(S. 193)

"Nelle pagine precedenti, ho allineato nove studi che introducono alla riproduzione del primo quadro: PARNASO. - Più che un modo per approdare all'immagine definitiva del quadro, i disegni indicano attraverso quale itinerario (illustrato nelle pagine sequenti) la 'storia' della stessa immagine è stata qui presa in considerazione. - Da uno studio all'altro, i frammenti di altre opere sono posti, di volta in volta, in sottrazione: la data, dal 1973 al 1960, figurano

infatti a ritroso, fino a che la struttura del quadro si compie. - I numeri di pagina, al termine di ciascuna didascalia del sommario che segue, fissano quindi il momento in cui ciascuna opera elencata FINISCE di apparire."

(Nachwort zu "Parnaso", in: Kat. Atto) (1979)

D, 26 (S. 195)

"Per i nove studi relativi al secondo quadro, DE PICTURA, così come per quelli del terzo, LIBER VERITATIS, valgono le stesse considerazioni già fatte a proposito di PARNASO. - Qui però i frammenti sono posti, via via, in addizione: le date delle opere citate, dal 1963 al 1978, portano a compimento in successione cronologica la struttura del quadro. - I numeri di pagina segnalati dalle didascalie che seguono, fissano questa volta il momento in cui ciascuna opera elencata COMINCIA ad apparire."

(Nachwort zu "De pictura", in: Kat. Atto) (1979)

D, 28 (S. 198)

"Le nove opere elencate in questo terzo sommario, a cui questi ultimi nove studi fanno riferimento, non si svolgono, come nelle prime due parti, secondo una cronologia positiva o negativa (in addizione o in sottrazione, in successione o a ritroso). - E il CASO, qui, a fare apparire e scomparire immagini diverse ma accomunate, tutte, dal destino naturale di possedere già in se stesse l'interrogativo, irrinunciabile e irrisolvibile, della ragione della propria esistenza."

(Nachwort zu "Liber veritatis", in: Kat. Atto) (1979)

D, 30 (S.222)

"Il ciclo di esposizioni intitolate 'Idem' non ha pretese analitiche: non si riferisce cioè a termini verificabili, non rivendica un risultato attendibile. - Le opere elencate in successione (le mie? le passate o le future? quali altre?) sono la pura sospensione decorativa di un enunciato impronunciabile, la scommessa perduta nei meandri della

memoria e delle immagini. Se la stesura originale di 'Idem' può simulare di ripercorre le tracce virtuali di altre opere, 'Idem (II)' può rinnovare la stessa indagine o rappresentare una nuova versione di 'Idem', e così 'Idem (III)'. 'Idem (IV)', realizzato in undici esemplari, è l'una o l'altra di queste due interpretazioni o, ancora, la copia del suo uguale precedente. 'Idem (V, VI, VII)' illustrano la stessa domanda. - Può un'opera sopravvivere, evadere lo scandalo della comunicazione?"

(Paolini zu "Idem", in: Kat. Idem (bis auf den zweitletzten Satz mit Erwähnung von "Idem (V, VI, VII)"), und wie zitiert in: Kat. Luzern (ital. und dt.) (1981)

D, 31 (S. 223)

"Credo che con Idem VII la serie sia compiuta. Ma non posso escludere..."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 33 (S. 223)

"Anche questa serie di lavori è stata esposta via via che procedevo alle diverse versioni successive, nel corso degli anni dal '72 al '78. Di ciascuno esiste un solo esemplare, tranne Idem IV che è in undici esemplari e che, per questa ragione, è stato esposto più volte."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 35 (S. 227)

"'Idem VII': in questa ultima versione, sono le stesse fotografie delle versioni precedenti ad essere indicate come 'immagini teoriche' e collocate, tutte insieme, nello spazio della mostra e nel modello che la riproduce (v.cat. Kunstmuseum, Luzern)."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 37 (S. 228)

"Novantadue opere, datate dal 1960 al 1974, dimenticano la loro

immagine originale e tendono ad identificare, nello 'spazio' di un minuto, una dimensione abituale e sconosciuta: quella di un quadro." (Erläuterung zu "Unisono", in: Kat. Idem) (1975)

D, 41 (S. 245)

"'Icaro', 1967, è un fascio di fili colorati che, da terra, 'sale' verso il limite superiore della parete."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 44 (S. 248)

"L'opera è costituita da nove tele, contraddistinte dai simboli convenzionali relativi ai nove pianeti del sistema solare. - La dimensione e la collocazione di ciascuna di esse si riferiscono alla posizione che ciascun pianeta occupa nello spazio. - Il personaggio (Icaro) che abita questa 'scena di conversazione', nel tentativo di toccare Venere, cade sulla tela a terra (la Terra), la sola a far coincidere il proprio simbolo con l'immagine che si trova a rappresentare."

(Paolinis Vorwort zu "La caduta di Icaro", in: Padiglione d'arte contemporanea, Milano 1982)

D, 46 (S. 249)

"E proprio una 'coincidenza favorevole', un pieno che conferma un vuoto."

(Brief an S. Isler, Antwort zur Frage des fehlenden Tisches in "Studio per 'La caduta di Icaro'") (1982)

D, 48 (S. 249)

"Mercurio, Venere, ecc. fanno parte di una serie di nove collages (i nove pianeti) ed appartengono al 'clima' di questo lavoro."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 50 (S. 250)

"La caduta di Icaro:...Il frac mi piace perché parla di un cerimoniale ('veste' la cerimonia della rappresentazione)."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 53 (S. 265)

"Credo proprio tu abbia ragione: 'Del bello intelligibile' è come dire: a proposito del bello che ci è dato intendere..."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 55(S. 266)

"I vari studi da Winckelmann e da Schinkel fanno parte di quest'opera e tendono ad illustrarne le motivazioni teoriche."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 59 (S. 267)

"Del bello intelligibile: Per questo ciclo, contrariamente a quanto ti ho detto a proposito di 'Idem', prevedo invece una continuazione (che in teoria dovrebbe procedere all'infinito). Ma non sono ancora in grado di anticiparti il futuro..."

(Brief an S. Isler) (1982)

D, 61 (S. 269)

"Parte prima. E CHE DIRO DEL FULGORE DELL'ORO?

- L'immagine è costituita dall'assieme delle immagini che illustrano il 'Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale' edito dalla Libreria dello Stato, Roma, 1953. Ogni tavola del volume, ridotta in misura e proporzione tale da occupare, assieme alle altre, lo spazio all'interno dei margini classici del foglio, viene così a formare una figura che è appunto la trama cellulare dell'assieme delle figure. Le quali, in numero di 81, danno luogo a 81 versioni diverse. Ciascuna infatti, identica a tutte le altre nell'immagine, riferisce però, da un foglio all'altro, il titolo di

ciascuna tavola originale del Catalogo."

(Einführung für "Del bello intelligibile", aus: Kat. Del bello, dt. und ital.) (Datiert 1978, Paris)

D, 63 (S. 269)

"Parte seconda. MELENCOLIA I

- La struttura dell'immagine è la stessa della precedente, come delle seguenti. L'assieme dei 36 autoritratti è attribuito, di volta in volta, a ciascuno degli autori che lo costituiscono."

(Einführung für "Del bello intelligibile", aus: Kat. Del bello, ital. und dt.) (Datiert 1978, Paris)

D, 65 (S. 269)

"Parte terza. LE QUATTRO STAGIONI

- Un repertorio cronologico della pittura del Seicento percorre, attraverso le date di 92 dipinti, la nominalità numerica del tempo."

(Einführung für "Del bello intelligibile", aus: Kat. Del bello, ital. und dt.) (Datiert 1978, Paris)

D, 67 (S. 270)

"Parte quarta. INEDITO

- Le 'tendenze attuali' (cfr. 'Arti figurative e linguaggio', Firenze, 1977) raffigurate nella forma della citazione."

(Einführung für "Del bello intelligibile", aus: Kat. Del bello, ital. und dt.) (1982)

D, 69 (S. 270)

"Parte quinta. MUSEUMSINSEL

- Le immagini di un viaggio rinviano ad un viaggio ulteriore: nel luogo dell'opera."

(Einführung für "Del bello intelligibile", aus: Kat. Del bello, ital. und dt.) (1982)

D, 70 (S. 271)

"Premessa. - Le cinque opere che compongono questa mostra appartengono a un ciclo, previsto in varie parti, intitolato 'Del bello intelligibile'.

- Nella prima, la sequenza dei TITOLI è riferita al parametro di una TECNICA (l'incisione); nella seconda, i nomi degli AUTORI si identificano nel TEMA (dell'autoritratto); nella terza la successione delle DATE delinea l'arco di un'EPOCA (il XVII secolo); nella quarta, l'elenco dei TESTI corrisponde alla misura di un PERCORSO (una bibliografia); nella quinta, infine, l'insieme dei LUOGHI individua il destino delle IMMAGINI (il museo).

- La mostra vuole dunque offrire, più che l'idea di un processo, diverse occasioni di poter vedere l'infinito rovesciato delle parole e delle immagini."

(Einführung für "Del bello intelligibile", aus: Kat. Del bello, ital. und dt.) (1982)

D, 73 (S. 272)

"Qualche appunto per la presentazione delle opere.

- Gli studi riprodotti in queste pagine testimoniano una contestazione: l'immagine composita (più una figura retorica che una figura), precaria (le coordinate di cui si vale sono momenti arbitrari e intercambiabili), ripetitiva (come una linea senza fine, attraverso i vari segmenti dell'intero ciclo) tende a proporre una visione insostenibile (ill. I) dove il punto di fuga prospettico, situato all'altezza dell'asse ottico, è sostituito da un punto di fuga percettivo. Perciò l'ho intesa come cristallo inafferrabile di un caleidoscopio che ci può anche apparire come tessera di un mosaico o come fregio (ill. II-V) di un tempio, in costruzione o in rovina."

(Einführung für "Del bello intelligibile", aus: Kat. Del bello, ital. und dt. - Die Verweise auf die Illustrationen sind gemäss Abbildungen des Katalogs. Vgl. hierzu unsere Anmerkungen 54 und 72) (dat. 1978, Paris)

D, 75 (S. 273)

"Una considerazione.

- Il disegno (ill. XII) inscrive, in uno schema senza confini, le cinque opere compiute nel contesto prefigurato dalle sequenti. Per ipotesi dunque l'ultima delle immagini, conosciuta la vertigine dell'impercettibilità, si troverà a coincidere con la prima. Il luogo della rappresentazione è lo spazio che occorre per annunciarla."

(Einführung für "Del bello intelligibile", in: Kat. Del bello, ital. und dt. - Verweis auf die Illustration: vgl. D, 73 unten. - Der letzte Satz ist Paolini sehr wichtig, er wiederholt ihn wenn immer möglich) (1982)

D, 81 (S. 275)

"Più che ironica (in opposizione alla storia dell'arte) la mia prospettiva di interpretazione è che la percezione del bello è indissolubilmente connessa (condizionata?) all'esistenza di strutture che però, in ultima analisi, si dissolvono in un destino indecifrabile (come in quel fenomeno astronomico conosciuto col nome di 'buco nero'). - 'Il luogo della rappresentazione è lo spazio che occorre per annunciarla.'"

(Brief an S. Isler) (1982)

BIBLIOGRAFIE / ABKÜRZUNGEN

Die häufig verwendeten Publikationen nach ihren Abkürzungen im Anmerkungs-Text sind:

Zur Semiotik:

- Barthes: = Barthes, Roland: Elemente der Semiologie. Syndikat, Frankfurt am Main 1979, 2. Auflage 1981
- Eco: = Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. UTB W. Fink, München 1972 (deutsche Ausgabe von Eco: "La struttura assente", Bompiani 1968, deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant)
- Holenstein: = Holenstein, Elmar: Linguistik-Semiotik-Hermeneutik. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976
- Merleau-Ponty: = Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. De Gruyter, Berlin 1966, Nachdruck von 1974
- Morris: = Morris, Charles William: Grundlagen der Zeichentheorie / Aesthetik und Zeichentheorie (Zwei Essays). Ullstein, Frankfurt am Main 1979
- Mukařovský: = Mukařovský, Jan: Studien zur strukturalisitschen Aesthetik und Poetik. Ullstein, Frankfurt am Main 1977
- Sebeok: = Sebeok, Thomas A.: Theorie und Geschichte der Semiotik (engl. Originaltitel: Contributions to the Doctrine of Signs). Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1979
- Trabant: = Trabant, Jürgen: Elemente der Semiotik. C.H.Beck, München 1976
- Wittgenstein: Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Suhrkamp Wissenschaft, Frankfurt am Main 1971

Zu Publikationen über Paolini:

(Das neueste Verzeichnis über seine Einzel- und Gruppenausstellungen, Schriften und Interviews, Monografien, allgemeine Veröffentlichungen und Zeitschriftenaufsätze findet sich in: Del bello, s. unten).

- Amsterdam: = Giulio Paolini. Stedelijk-Museum Amsterdam, April 1980 (Gestaltung: David Elliott)
- Atto: = Giulio Paolini. Atto unico in tre quadri. Mazzotta Studio Marconi, Monografia 5, Mailand 1979 (Gestaltung: Giulio Paolini)
- Bolaffi: = Paolini. Premio Bolaffi 1980. Catalogo nazionale d'arte moderna N. 15, Bolaffi editore. (Sonderausgabe zur Preisverleihung 1980)
- Celant: = Celant, Germano. Giulio Paolini. Sonnabend Press, Sonnabend Gallery, New York, November 1972 (ital. und dt. Texte von Celant; Monografie der Sonnant Books)
- Del bello: = Giulio Paolini. Del bello intelligibile. Katalog zur Wanderausstellung "Del bello intelligibile", Kunsthalle Bielefeld (März-April), Von der Heydt-Museum Wuppertal (Mai-Juni), Berliner Künstlerprogramm des DAAD (August-September) 1982. Bielefeld, Gestaltung Erich Franz
- H.C. = Hortus Clausus: Giulio Paolini. Hortus Clausus. Kunstmuseum Luzern, März-Mai 1981 (Gestaltung Martin Kunz)
- Identité = Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959. Ausstellungskatalog des Centre Georges Pompidou, Juni-September 1981. Gestaltung: Germano Celant (nur französisch)
- Idem = Giulio Paolini: Idem. Einaudi Letteratura 39, Turin 1975. (Gestaltung von Paolini)
- Luzern: = Giulio Paolini. Werke und Schriften 1960-1980. Kunstmuseum Luzern. Erschienen 1981 (Gestaltung: Max Wechsler)
- Mannheim: = Giulio Paolini. Mannheimer Kunstverein 1977 (Ausstellung parallel zur documenta 6 in Kassel). Vorwort: Eva Jahn-Fehsenbecker.
- Padiglione d'Arte: = Giulio Paolini. Ausstellung Januar-Februar 1982

im PAC (Padiglione d'Arte contemporanea, Mailand), Raccolta d'Arte.

Gestaltung: Lucia Martino (Ausstellung "La caduta di Icaro").

- Saggi: = Giulio Paolini. Saggi di M. Fagiolo, A.C. Quintavalle. Università di Parma, 1976 (umfassend dokumentierte Monografie)
- Statement: = Giulio Paolini. Statement. Ausstellungskatalog der Galerie Annemarie Verna, Zürich 1979 (Gestaltung Paolini)

Vgl. weiter in der alphabetischen Bibliografie.

ALLGEMEINE BIBLIOGRAFIE

Vgl. auch "Abkürzungen", S.365

Die nach Autorennamen alphabetisch geordnete Bibliografie ist in die folgenden Sachgebiete unterteilt:

- Semiotik
- Philosophie
- Zu Paolini: Allgemeines/Monografien/Werkkataloge

Semiotik

Barthes, Roland

- 1979: Elemente der Semiologie. Aus dem franz. von Eva Moldenhauer. Syndikat, Frankfurt am Main, 2. Auflage (Eléments de sémiologie, 1964)
- 1981: Das Reich der Zeichen. Aus dem franz. von Michael Bischoff, Suhrkamp, Frankfurt am Main (L'empire des signes, 1970)
- 1981: Mythen des Alltags. Aus dem franz. von Helmut Scheffel. Suhrkamp, Frankfurt am Main (Mythologies, 1957)

Bense, Max

- 1967: Semiotik. Allgemeine Theorie der Zeichen, Köln
- 1979: Die Unwahrscheinlichkeit des Aesthetischen und die semiotische Konzeption der Kunst. Köln

und Walter, Elisabeth:

- 1973: Wörterbuch der Semiotik. Köln

Bertin, Jacques

- 1967: Sémiologie graphique. Paris

Buyssens, Eric:

- 1967: *Les langages et le discours*. Paris (überarbeitete Auflage von 1943)

Cerisola, Pier Luigi:

- 1980: *La critica semiotico-strutturalistica*. Nuova universale studium, Rom

Chomsky, Noam:

- 1981: *Regeln und Repräsentationen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main. Aus dem engl. von Helen Leuninger (*Rules and Representations*, 1980)

Derrida, Jacques:

- 1967: *De la grammatologie*, Paris

Eco, Umberto:

- 1972: *Einführung in die Semiotik*. UTB W. Fink, München. Aus dem ital. von Jürgen Trabant (*La struttura assente*, 1968)
- 1977: *Das offene Kunstwerk*. Suhrkamp Wissenschaft, Frankfurt am Main. Aus dem ital. von Günther Memmert (*Opera aperta*, 1962)
- 1981: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Suhrkamp, Frankfurt am Main. Aus dem ital. von Günter Memmert (*Segno*, 1973)

Guiraud, Pierre:

- 1971: *La sémiologie*. Paris

Holenstein, Elmar:

- 1972: *Phänomenologie der Assoziation*. Nijhoff, Den Haag
- 1976: *Linguistik, Semiotik, Hermeneutik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main

Jakobson, Roman:

- 1975: *Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique: Studies in*

Semiotics No.3, Bloomington, Indiana University Publications

- 1972: Was ist Poesie? Texte der russischen Formalisten, Bd. 2, Stempel, München (Fink, 1934)

Morris, Charles William:

- 1979: Grundlagen der Zeichentheorie. Aesthetik und Zeichentheorie (zwei Essays). Ullstein-Materialien, Frankfurt am Main. Aus dem engl. von Roland Posner (Foundations of the theory of signs. Esthetics and the theory of signs, 1938, 1939)
- 1981: Zeichen, Sprache und Verhalten. Einführung von K.O.Apel. Ullstein Materialien, Frankfurt am Main. Aus dem engl. von A. Eschenbach und G. Kopsch (Signs, language and behavior, 1946)

Mounin, Georges:

- 1971: Introduction à la sémiologie, Paris (1. Auflage 1970)

Mukařovský, Jan:

- 1938: Actes du Quatrième congrès international de linguistes (Beiträge), 40, 126. Kopenhagen (1936)
- 1970: Kapital aus der Aesthetik. Suhrkamp, Frankfurt am Main (Actes du Huitième Congrès international de philosophie à Prague 1934)
- 1977: Studien zur strukturalistischen Aesthetik und Poetik. Ullstein, Frankfurt am Main. Aus dem tschech. von H. Grönebaum und G. Riff (Mysl'wspolczesna, 1973)

Nöth, Winfried:

- 1975: Semiotik. Eine Einführung mit Beispielen für Reklameanalysen. Anglistische Arbeitshefte No.8. Niemeyer, Tübingen

Passeron, René

- 1962: L'Oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence. Paris

Peirce, Charles Sanders:

- 1931 f.: Collected Papers (8 Bände). Harvard University, Cambridge Mass.

Sebeok, Thomas A.:

- 1979: Theorie und Geschichte der Semiotik. Rowohlt, Hamburg. Aus dem amerik. von Achim Eschbach (Contributions to the Doctrine of Signs, 1976)
- 1982: "Du kennst meine Methode". Charles S. Peirce und Sherlock Holmes. Suhrkamp, Frankfurt am Main. Aus dem amerik. von Achim Eschbach ('You know my method'. A Juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes)

Thürlemann, Felix:

- 1979: Trois peintures de Paul Klee. Essai d'analyse sémiotique. Dissertation bei A.J. Greimas, Paris

Trabant, Jürgen:

- 1976: Elemente der Semiotik. C.H.Beck, München

Wallis, Mieczyslaw:

- 1975: Arts and Signs: Studies in Semiotics No.2, Bloomington

Philosophie

Apel, Karl-Otto

- 1973: Transformation der Philosophie, Band 2. Suhrkamp, Frankfurt am Main

Dilthey, Wilhelm:

- 1927: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften (Gesammelte Schriften, Band 7). Teubner, Leipzig

Ede, James M.:

- 1971: Was Merleau-Ponty a Structuralist? In: Semiotica No. 4 (S. 297-323)

Foucault, Michel:

- 1978: Von der Subversion des Wissens. Ullstein, Frankfurt am Main. Aus dem franz. von Walter Seitter. (gesammelte Schriften 1969-72)
- 1981: Wahnsinn und Gesellschaft. Suhrkamp Wissenschaft, Frankfurt am Main. Aus dem franz. von Ulrich Köppen (Histoire de la Folie, 1961)

Gadamer, Hans-Georg:

- 1972: Wahrheit und Methode. Mohr, Tübingen (3. Auflage, 1960)

Heidegger, Martin:

- 1978: Identität und Differenz. Neske, Pfullingen (6. Auflage, 1957)
- 1980: Holzwege. Klostermann, Frankfurt am Main (6. Auflage, 1950)

Husserl, Edmund:

- 1965: Philosophie als strenge Wissenschaft. Klostermann, Frankfurt am Main
- 1972: Erfahrung und Urteil. Meiner, Hamburg (1948)

Kandinsky, Wassily:

- 1952: Ueber das Geistige in der Kunst. Benteli, Bern

Kant, Immanuel:

- 1980: Werkausgaben I, II, VII, X (Kritik der reinen Vernunft (2 Bde), Kritik der praktischen Vernunft, Kritik der Urteilskraft). Suhrkamp Wissenschaft, Kant-Werkausgabe (nach Weischedel, Werke in 12 Bänden, Frankfurt am Main 1968)

Lacan, Jacques:

- 1966: Ecrits. Seuil, Paris

Merleau-Ponty, Maurice:

- 1974: Phänomenologie der Wahrnehmung. De Gruyter, Berlin. Aus dem franz. von Rudolf Boehm (Phénoménologie de la Perception, Gallimard 1945)

Wittgenstein, Ludwig:

- 1980: Philosophische Untersuchungen. Suhrkamp Wissenschaft, Frankfurt am Main. Aus dem engl. von G.E.M. Anscombe, G.H. von Wright, R. Rhees (Philosophical investigations 1958)

Zu Paolini

Allgemeines

Amman, Jean Ch.:

- 1977: Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art. The Art Institute of Chicago

Brandi, Cesare:

- 1979: Scritti sull'arte contemporanea II, Einaudi, Turin

Calvesi, Maurizio:

- 1978: Avanguardia di massa. Feltrinelli, Mailand

Celant, Germano:

- 1969: Arte povera. Mazzotta ed. Mailand
- 1981: Identité italienne. L'art en Italie depuis 1969. Katalog Centre G. Pompidou

De Sanna, Giacomo:

- 1980: Breve storia dell'arte italiana dal 1895 al 1980. Casa degli artisti, Mailand

Dorfles, Gillo:

- 1973: Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Feltrinelli Mailand

Kosuth, Joseph:

- 1982: Bedeutung von Bedeutung. Texte und Dokumentation der Investitionen über Kunst seit 1965 in Auswahl. Dt.-engl. Katalog Staatsgalerie Stuttgart, Kunsthalle Bielefeld. (The Making of Meaning. Selected Writings and Documentation of Investigations on Art Since 1965) - Doppelausstellung mit Paolini.

Lonzi, Carla:

- 1969: Autoritratto (u.a. zu Paolini). De Donato ed. Bari

Mussat Sartor, Paolo:

- 1979: Arte e artisti in Italia 1968-1978. Stampatori Turin

Sontag, Susan:

- 1980: Kunst und Antikunst. Essays. Hanser, Wien. Aus dem amerik. von Mark W. Rien (Against Interpretation. 24 essays, 1964)

Monografien

Celant, Germano:

- 1972: Giulio Paolini. Sonnabend Press, New York/Paris 1972

Fagiolo M. / Quintavalle A.C.:

- 1976: Giulio Paolini. Saggi di Parma. Università di Parma, Istituto di Storia dell'Arte

Werkkataloge I

(alphabetisch nach Werktiteln geordnet)

- Atto unico in tre quadri: Mazzotta, Studio Marconi. (Giulio Paolini, Monografia 5, 1979 Mailand)
- Del bello intelligibile: Kunsthalle Bielefeld, Druck in Essen, Bearbeitung E. Franz. (Giulio Paolini 1982)
- Ennesima: Galleria Yvon Lambert, Mailand. Druck Tipostampa, Turin (Giulio Paolini, 1975)
- Hortus Clausus: Kunstmuseum Luzern (Text von Martin Kunz) (Giulio Paolini 1981)
- Idem: Einaudi Letteratura 39, Turin (Text von Italo Calvino) (Giulio Paolini, 1975)
- La caduta di Icaro: Padiglione D'Arte Contemporanea, Mailand (Giulio Paolini, 1982)
- Premio Bolaffi: Giulio Bolaffi Editore, Catalogo nazionale d'arte moderna n. 15 (Giulio Paolini 1980)
- Statement: Galerie Annemarie Verna, Zürich (Giulio Paolini 1979)
- Werke & Schriften: Kunstmuseum Luzern 1960-1980 (Giulio Paolini 1981)

Werkkataloge II

(alphabetisch nach Orten der Ausstellung gegliedert)

- Amsterdam (Stedelijk-Museum). Texte von H. Szeemann und D. Elliott (Giulio Paolini, 1980)
- Bielefeld (Kunsthalle). Texte von E. Franz, W. Faust. (Giulio Paolini, Del bello intelligibile, 1982)
- Kassel, documenta 7. Ausstellungskatalog 1982 (Giulio Paolini, S. 258/259)
- Köln. Texte von J. Cladders und G. DeVries (Giulio Paolini 1977)
- Mailand (Padiglione d'Arte Contemporanea) La caduta di Icaro (Giulio Paolini 1982)
- Mönchengladbach (Städtisches Museum). Text von J. Cladders (Giulio Paolini 1977)
- Zürich (Galerie Verna). Statement (Giulio Paolini 1979)

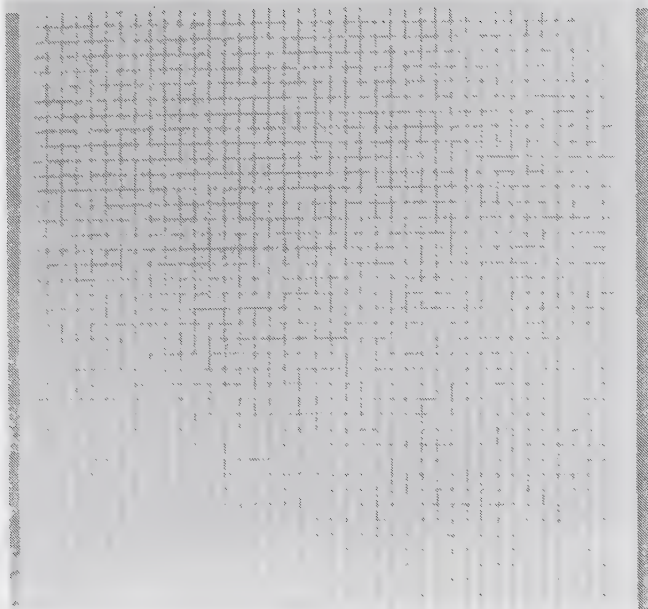


ABB. 1 a (Presunto ritratto di Pirro, 1963, VS)



ABB. 1 b (Presunto ritratto di Pirro, 1963, 005)



ABB. 2

(Apoteosi di Omero, 1970-71)

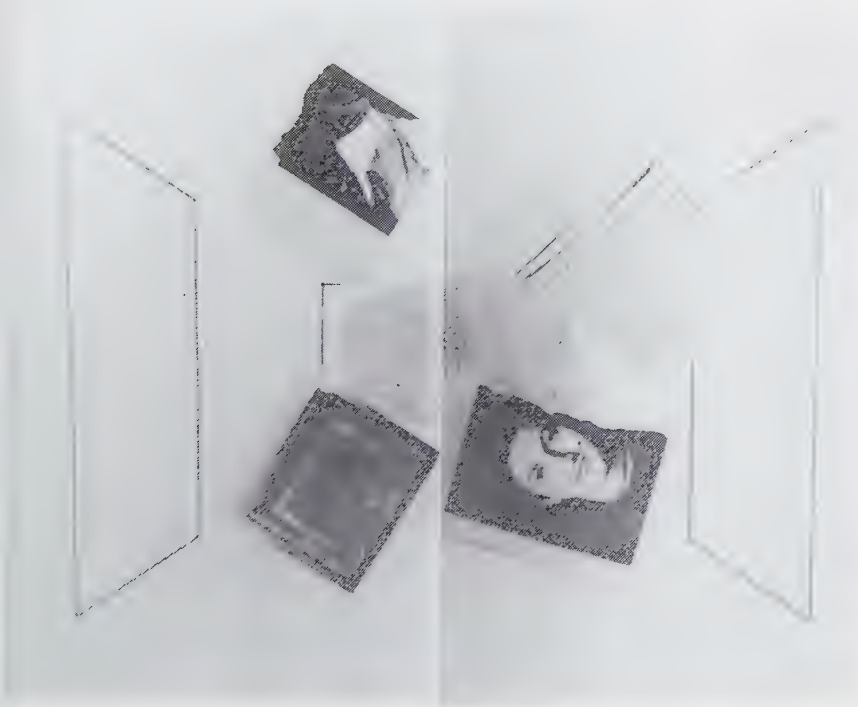


ABB. 3 a (Atto unico in tre quadri: Parnaso, Studie, 1979)



ABB. 3 b

(Atto unico in tre quadri: Parnaso, 1979)

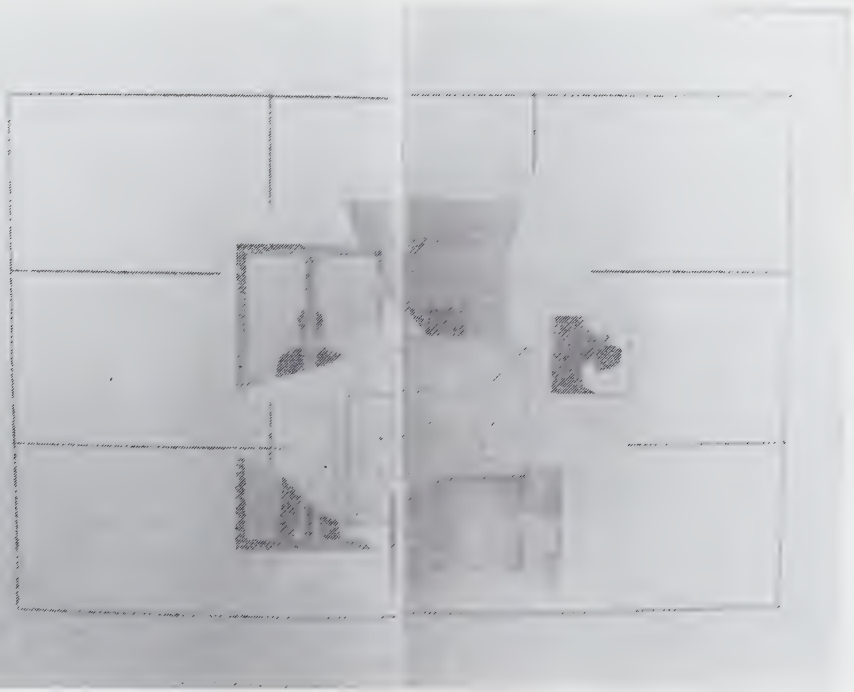


ABB. 4 a (Atto unico in tre quadri: De pictura, Studie, 1979)

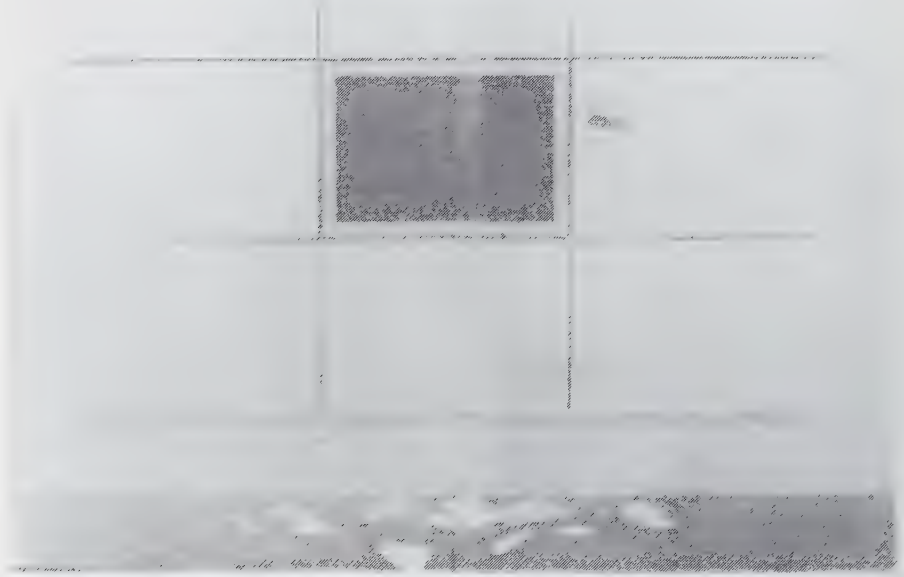


ABB. 4 b

(Atto unico in tre quadri: De pictura, 1979)

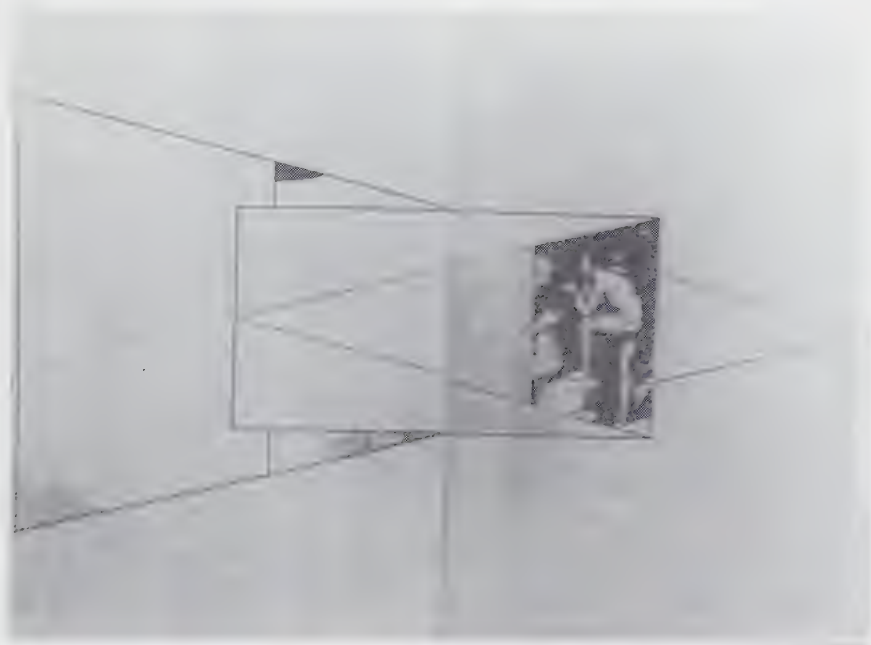


ABB. 5 a (Atto unico in tre quadri: Liber veritatis,
Studie, 1979)



ABB. 5 b (Atto unico in tre quadri: De pictura, 1979)



ABB. 6 a (Idem IV, Box, 1974)

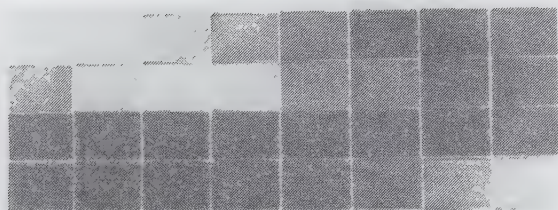


ABB. 6 b

(Idem V, Bestandteil, 1975)

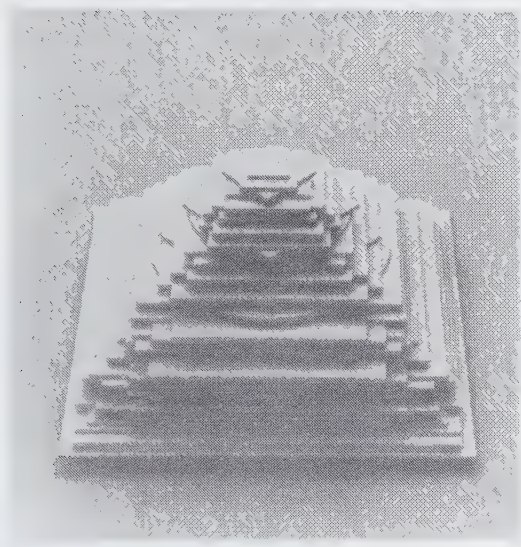


ABB. 6 c (Idem VI, Bestandteil, 1976)



ABB. 7 a (La caduta di Icaro, Detail, 1982)



ABB. 7 b (La caduta di Icaro, Studie, 1982)



ABB. 7 c (La caduta di Icaro, Studie, 1982)



ABB. 8 a (Del bello intelligibile, Bestandteil, 1978)



ABB. 8 b

(Del bello intelligibile, Bestandteil, 1978)



ABB. 8 c

(Del bello intelligibile, Bestandteil, 1976)



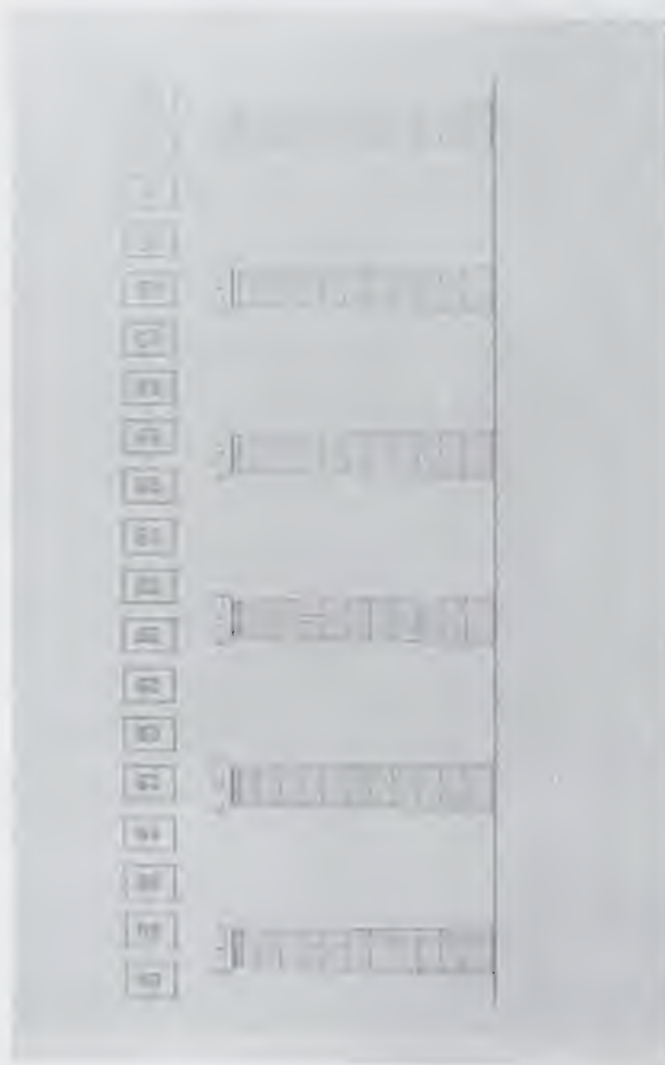
ABB. 8 d

(Del bello intelligibile, Bestandteil, 1980)



ARE. 8 e

(Del bello intelligibile, Bestandteil, 1982)



sch. 9 (nel celle intelligente, studie, 1978)



ABB. 10

(Giulio Paolini, 1980. Foto: Ugo Mulas)

QUELENNACHWEIS ZU DEN ABBILDUNGEN

1. Skizzen

Die im Text eingeschobenen Skizzen stammen von S. Isler. Diese "schematischen Darstellungen der Präsentation..." sind fotografischen Abbildungen aus folgenden Katalogen entnommen:

Presunto ritratto di Pirro, 1963

Saggi, No.27,28

Celant, S.32

Apoteosi di Omero, 1970-71

Saggi, No.124

Celant, S.92-93

Bolaffi Arte, S.8

Amsterdam, S.28

Luzern, S.24

Idem, S.60-61

Atto unico in tre quadri, 1979

Atto (ganzer Katalog)

Luzern, S.44 (gesamte Installation)

Amsterdam, S.58,59,60

Bolaffi Arte, S.28 (De pictura)

Idem (1972-78)

- Idem: Saggi, No.162 (Installation)
 Idem, S.83 (Installation)
- Idem (II): Saggi, No. 178 (Installation)
 Idem, S.84 (Installation und Objekt)
- Idem (III): Saggi, No.174 (Objekt)
 Idem, S.86 (Objekt)
- Idem (IV): Saggi, No. 180 (Installation)
 Idem, S.88-89 (Installation)
 Mannheim, S.49 (Objekt)
 Del bello. S.19 Abb. 16a (Objekt)
- Idem (V): Saggi, No.190 (Installation)
 Del bello, S.19 Abb. 16b (Objekt)
- Idem (VI): Identité, S.526 (Installation)
 Del bello. S.19 Abb. 16c (Objekt)
- Idem (VII): Luzern, S.36 (Installation)
 Luzern S.37 (Objekt)

La caduta di Icaro (+Studien), 1967-1982

- Icaro, 1967: Abb. Saggi No.80
- Studio per 'La caduta di Icaro', 1980: Abb. Amsterdam S.64
- Studio per 'La caduta di Icaro', 1981 (diverse): Abb. Katalog
 Padiglione d'arte (ganzer Katalog)
- Katalog documenta 7 (Kassel), Abb-Teil S.259

Del bello intelligibile, 1978-...(1982)

- 1978 (3 Teile; dorische Ordnung): Abb. Amsterdam, S.39
- 1978 (3 Teile; dorische Ordnung): ARC Paris, Abb. in Del bello,
 S.112-113
- 1981 (3 Teile; korinthische Ordnung): Mole Antonelliana Turin, Abb. in

Del bello, S.115

1982 (5 Teile; Rahmungen): Bielefeld, Abb. in Del bello (ganzer Katalog)

Katalog documenta 7 (Kassel), Abb-Teil S.258

2. Fotografien

Die hier folgenden fotografischen Abbildungen sind Reproduktionen nach Katalogen. Für die freundliche Vergabe des jeweiligen Copyright möchte ich danken:

- Roberto Camponi, Centro studi e archivio della comunicazione, dip. arte contemporanea, Università di Parma (Genehmigung vom 27.8.1982), für Abb.1
- Germano Celant (Genehmigung vom 4.9.1982), für Abb. 1,2
- A.M.Daalder-Vos, Reproduktionsabteilung, Stedelijk Museum, Gemeentemusea Amsterdam (Genehmigung vom 24.8.1982), für Abb.2
- Giulio Paolini (Genehmigungen vom 25.8. und 10.9.1982), für Abb. 3,4,5
- Mariacarla Mambretti, segreteria del PAC, Padiglione d'arte contemporanea, Comune di Milano, Ripartizione cultura (Genehmigung vom 24.9.1982), für Abb.6,7
- M. Voigt, i.A. Dr. E. Jahn-Fehsenbecker, Mannheimer Kunstverein e.V. (Genehmigung vom 20.8.1982), für Abb. 8a
- Dr. Erich Franz, Kunsthalle Bielefeld (Genehmigung vom 20.8.1982), für Abb. 8b,9,10,11,12,13,14
- Elke Ctortnik, i.A. Paul Maenz, Galerie Schaafen, Köln (Genehmigung vom 7.9.1982), für Abb. 8c und Skizzenvorlage "Idem"
- Karin Schmid, Sekretariat Kunstmuseum Luzern (Genehmigung vom 17.9.1982), für Skizzenvorlagen "Idem"

Abb. 1a: Presunto ritratto di Pirro (1963), Vorderseite

1b: Presunto ritratto di Pirro (1963), Rückseite

- Abb. 2: Apoteosi di Omero (1970/71)
- Abb. 3a: Studie zu "Parnaso" (Atto unico in tre quadri)(1979)
- 3b: "Parnaso" (1979)
- Abb. 4a: Studie zu "De pictura" (Atto unico in tre quadri)(1979)
- 4b: "De pictura" (1979)
- Abb. 5a: Studie zu "Liber veritatis" (Atto unico in tre quadri) (1979)
- 5b: "Liber veritatis" (1979)
- Abb. 6: La caduta di Icaro (Detail der Installation 1982)
- Abb. 7a: Studie zu "La caduta di Icaro" (1981)
- 7b: Studie zu "La caduta di Icaro" (1981)
- Abb. 8a: Objekt zu "Idem IV" (1974)
- 8b: Objekt zu "Idem V" (1975)
- 8c: Objekt zu "Idem VI" (1976)
- Abb. 9: Detail aus "Del bello intelligibile", Parte I (1978)
- Abb. 10: Detail aus "Del bello intelligibile", Parte II (1978)
- Abb. 11: Detail aus "Del bello intelligibile", Parte III (1979)
- Abb. 12: Detail aus "Del bello intelligibile", Parte IV (1980)
- Abb. 13: Detail aus "Del bello intelligibile", Parte V (1981)
- Abb. 14: Studie zu "Del bello intelligibile", Präsentation (1978)
- Abb. 15: Giulio Paolini, Foto: Ugo Mulas 1980 (Premio Bolaffi)

LEBENS LAUF

Salome Barbara Isler, Bürgerin von Stäfa und Küsnacht (Zürich) wurde am 11. Mai 1954 als letztes von drei Kindern in Zürich geboren. Beide Eltern sind Schweizer, der Vater Kinderarzt am Universitätsspital Zürich, die Mutter Kunsthistorikerin und Schriftstellerin.

1962-66 Besuch der Primarschule in Küsnacht (Zürich).

1967-73 Besuch des Gymnasiums Höhere Töchterschule Hohe Promenade, Zürich. 14. September 1973 Abschluss der Maturität Typus B (Latein).

1974 Aufenthalt in Kanada.

WS 1974/75 Immatrikulation an der Universität Zürich, Fachrichtung Medizin.

1975 Ablegen der medizinischen naturwissenschaftlichen Prüfung.

WS 1975/76 Studienwechsel an der Universität Zürich, jetzt Fachrichtung Kunstgeschichte.

1975-79 Studium an der Universität Zürich. Hauptfach Kunstgeschichte, 1. Nebenfach Klassische Archäologie, 2. Nebenfach 1975-78 Geografie (Phil.II), 1978-79 Ostasiatische Kunst.

1979-80 Immatrikulation an der Freien Universität Berlin-West.

1980-81 Studienaufenthalte in Paris und Wien zur Licentiatsarbeit ("Wagnerschule und Beaux-Arts. Pariser Vorbild und Einfluss auf Otto Wagners Architekturschule. Wien 1894-1912").

20. Februar 1981 Abschluss des Licentiats Phil I., Zürich, bei Professor Dr. Adolf Reinle.

1981-82 Aufenthalt im Fernen Osten.

SS 82 Immatrikulation an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn, Studien bei Prof. Dr. Werner Oechslin. Studienaufenthalt in Genua und Mailand zur Dissertation.

WS 82/83 Reimmatrikulation an der Universität Zürich.

1. Oktober 1982 Anmeldung zur Doktorprüfung bei Professor Dr. Emil Maurer.

